



UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

TESIS DOCTORAL

La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam (mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII)

Volumen I

**Autora:
Inés Monteiro Arias**

**Director:
Miguel Larrañaga Zulueta**

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES: HISTORIA, GEOGRAFÍA Y ARTE

VOLUMEN I

INTRODUCCIÓN	13-34
Metodología empleada	19
Estado de la cuestión	24
 CAPÍTULO I. CONTEXTOS POLÍTICO E IDEOLÓGICO DE LA LUCHA CONTRA EL ISLAM. MARCO TEÓRICO PARA UN NUEVO ANÁLISIS DE LA ESCULTURA ROMÁNICA HISPANA	35-168
 1. Contexto político de la guerra contra el Islam	38
1. 1. Relaciones diplomáticas y bélicas entre los reinos cristianos peninsulares y los estados andalusíes: de mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII	38
1. 1. a. Los reinos cristianos peninsulares frente a las taifas: el siglo XI	40
1. 1. b. Los reinos cristianos peninsulares frente al poder almorávide (1086-1147)	45
1. 1. c. Los reinos cristianos peninsulares frente al poder almohade (1148-1230)	49
1. 1. d. Un apunte sobre las nuevas poblaciones cristianas tras la conquista	54
 1. 2. El papel del papado y del mundo franco en la lucha contra el Islam peninsular.	57
 1. 3. Las cruzadas en Tierra Santa	66
 1. 4. Cluny, el arte románico y la lucha contra el Islam	72
 1. 5. El Camino de Santiago y la noción de la lucha contra el Islam	78
 2. Contexto ideológico de la guerra contra el Islam: la percepción de los musulmanes en la cristiandad occidental	86
2. 1. La vinculación de los musulmanes con el mal y con el demonio en las fuentes escritas cristianas (siglos VIII a XIII)	90
 2. 2. La primera polémica doctrinal desarrollada contra el Islam en el Próximo Oriente (siglos VIII a inicios del X)	97
 2. 3. La polémica llega a Occidente: los "Mártires" de Córdoba (mediados del siglo IX)	100

2. 4. La disputa doctrinal en Occidente entre los siglos XI y XIII	108
2. 5. Las crónicas como fuente sobre la percepción de los musulmanes por los cristianos occidentales	113
2. 6. La vida legendaria de Mahoma: fundamento para la descalificación del Islam...118	
2. 6. a. Aspectos esenciales de la narración cristiana de la vida de Mahoma..120	
2. 6. b. Función de las leyendas sobre la vida de Mahoma: la tergiversación y el "mecanismo de proyección" como procedimientos en la representación cristiana del Islam	128
2. 7. Los cantares de gesta, testimonio de la divulgación de una imagen peyorativa de <i>moros</i> y <i>sarracenos</i>	133
3. La proyección de la ideología contra el Islam en la escultura románica hispana: justificación metodológica	141
3. 1. La validez de las fuentes mencionadas para el análisis de la imagen románica...141	
3. 2. Predicación e imagen, elementos complementarios y expresión de un mismo discurso	144
3. 3. El mensaje de los canecillos y la función de la imagen románica, un punto de partida para este estudio	149

CAPÍTULO II. EL COMBATE ENTRE CABALLEROS Y PEONES EN LA ESCULTURA ROMÁNICA HISPANA:

TÉCNICAS E INSTRUMENTOS GUERREROS169-256

1. Aproximación al tema de los caballeros enfrentados y a las escenas de lucha	169
1. 1. Origen simbólico del motivo de los caballeros enfrentados: la <i>Psychomachia</i> ..170	
1. 2. Origen figurativo de la representación de los caballeros enfrentados	174
1. 3. Caballeros enfrentados y escenas de lucha como representación del combate contra el Islam	175
2. Elementos de identificación de musulmanes y cristianos en las escenas de lucha	177
2. 1. El signo de la cruz en el escudo del caballero cristiano	177
2. 2. El cuarto creciente lunar	183

2. 3. Otros motivos decorativos de los escudos que permiten identificar al guerrero musulmán	186
2. 4. El escudo redondo	191
2. 5. La maza, el garrote y otras armas asociadas a los musulmanes	194
2. 6. El hacha asociada al musulmán	199
2. 7. Las protecciones del cuerpo: cota de malla y lorigas de cuero	204
2. 8. Las armas del cristiano	206
3. El combate entre caballeros y peones	208
3. 1. La suerte en la batalla	208
3. 2. Los caballeros enfrentados ¿representación de torneos?	213
3. 3. Función y objeto de esta iconografía	216
3. 4. Los caballeros enfrentados, una imagen familiar para el espectador contemporáneo	220
4. El caballero victorioso.....	223
4. 1. Origen del tema y primeras interpretaciones historiográficas	223
4. 2. El caballero victorioso en el románico hispano	228
4. 3. El caballero victorioso como representación del triunfo sobre el Islam	230
5. Instrumentos acústicos para la guerra: olifantes y tambores	237
5. 1. El tañedor de olifante	237
5. 2. El tambor	249

CAPÍTULO III. LA LUCHA DEL *MILES CHRISTI* CONTRA LA BESTIA EN LA ESCULTURA ROMÁNICA HISPANA257-321

1. Santos guerreros y <i>guerreros santos</i> como paradigma de la lucha contra el Islam	257
1. 1. Santiago <i>Matamoros</i>	261

1. 2. San Jorge y San Miguel venciendo al dragón y a la serpiente	264
1. 3. El guerrero cristiano venciendo sobre el dragón o la serpiente	270
1. 4. Los <i>milites christi</i> en su lucha contra otros seres bestiales	278
2. El centauro arquero	285
2. 1. Aproximación a la imagen del centauro arquero en el contexto del románico hispano	285
2. 2. La lucha entre el centauro y el guerrero cristiano	289
2. 2. a. El uso del arco por los musulmanes medievales	291
2. 2. b. La asimilación del arco a los musulmanes en el imaginario popular cristiano	293
2. 3. Centauros arqueros románicos como representación de los musulmanes ...	294
2. 4. La lucha del centauro contra un ser monstruoso	303
2. 5. El centauro y la sirena	306
2. 6. Los arqueros humanos	309
3. Sansón desquijarando al león como metáfora de la lucha contra el Islam	310
3. 1. El parangón entre Sansón y el caballero cruzado en los textos	310
3. 2. Lectura doctrinal de la figura de Sansón y la coherencia de su identificación con el <i>miles chrsiti</i>	313
3. 3. La imagen de Sansón desquijarando al león: su aparición junto al combate entre caballeros y la profusión de esta iconografía	315

CAPÍTULO IV. ENTRE BESTIAS Y HOMBRES: MONSTRUOSIDAD, GESTUALIDAD Y FISONOMÍA ATRIBUIDAS A LOS MUSULMANES323-438

1. Consideraciones sobre el simbolismo animal en tiempos románicos	324
1. 1. Los animales como encarnación del mal y como representación de comportamientos humanos	324
1. 2. El Bestiario medieval y el <i>Physiologus</i>	329

1. 3. La animalización del musulmán en las fuentes escritas	333
1. 4. El enemigo religioso animalizado en el arte de época románica según la historiografía: un punto de partida	339
2. La sirena-pezu y algunas representaciones humanas de la lujuria como imagen del musulmán	342
2. 1. Un apunte sobre el origen de la sirena-pezu y de la arpía	343
2. 2. La sirena pezu y algunas representaciones humanas de la lujuria: la licencia sexual atribuida a los musulmanes en los textos y en el arte	344
2. 2. a. La lujuria atribuida a los musulmanes en los textos cristianos occidentales	354
3. La arpía en referencia al Islam y la caperuza apuntada como elemento de identificación del musulmán en bestias y músicos	362
3. 1. Simbolismo del capirote y de la caperuza apuntada en arpías, músicos y otros <i>infieles</i>	365
3. 2. Los músicos musulmanes y la caperuza apuntada	369
3. 3. La caperuza cónica y sus fórmulas de aparición	372
3. 4. La arpía en el arte islámico, un aspecto complementario	375
4. Los rasgos negroides como elemento de identificación del musulmán en representaciones bestiales y humanas	377
5. El Atlante, el cautivo y el simio, sus rasgos comunes y su función en el contexto de la lucha contra el Islam	384
5. 1. El Atlante románico como imagen del enemigo religioso derrotado	385
5. 2. Del cautivo al simio encadenado	398
5. 3. El simio encadenado en el románico hispano	401
6. Gestualidad, fealdad y fisonomía: sus connotaciones morales y su aplicación a la imagen del musulmán	408
6. 1. La gesticulación en el arte de época románica	409
6. 2. Los valores morales aparejados a la belleza y a la fealdad en el románico	411

6. 3. Histrionismo y fealdad de la imagen del musulmán y otros rasgos fisonómicos atribuidos al mismo	412
6. 3. a. La boca abierta, los dientes prominentes y las figuras que sacan la lengua	415
6. 3. b. La figura que se estira las comisuras de los labios	423
6. 3. c. Figuras que se tiran de la barba	425
6. 3. d. El musulmán barbado y la barba bífida	430

CAPÍTULO V. LA IDOLATRÍA ASOCIADA A LOS MUSULMANES.
LAS FIGURAS PROSTERNADAS Y OTRAS REPRESENTACIONES VINCULADAS
CON ESTA NOCIÓN439-525

1. Las figuras prosternadas en el arte románico	439
1. 1. Aproximación a la fisonomía de las figuras prosternadas	440
1. 2. Las figuras prosternadas románicas como imagen del <i>idólatra</i> musulmán: acercamiento al tema	442
1. 3. Los musulmanes idólatras y prosternados en las fuentes cristianas occidentales	443
1. 3. a. Prosternación e idolatría de los musulmanes en fuentes eclesiásticas y cronísticas	443
1. 3. b. Prosternación e idolatría de los musulmanes en la cultura oral y en los cantares de gesta: la popularización de una idea	451
1. 4. Figuras prosternadas románicas como representación de musulmanes idólatras: verificación de esta hipótesis	455
1. 5. Figuras prosternadas románicas como representación de musulmanes idólatras: profusión de esta iconografía	463
2. La figura prosternada engullida por unas fauces monstruosas	468
2. 1. Las fauces monstruosas como puerta del infierno	470
2. 2. La posible génesis de esta iconografía: un antecedente del tema románico en la iconografía de los Beatos	473
2. 3. Mahoma, el Falso profeta	475
2. 4. El Beato de Saint-Sever como origen directo del tema románico y la interpretación doctrinal de los "espíritus inmundos"	478

2. 5. Actualización del <i>Apocalipsis</i> en los beatos: Babilonia como representación del Islam en sus ilustraciones y en el pensamiento plenomedieval	481
2. 6. Los musulmanes que oran ante el ídolo de Mahoma: un posible sustrato legendario que dio coherencia a la actualización de este pasaje en la iconografía ..	485
2. 7. La boca como origen del mal apocalíptico y del mal introducido por Mahoma	487
2. 8. Alcance de las nociones expuestas y conclusiones sobre la interpretación del tema en los Beatos y en el románico	489
2. 9. Otros temas relacionados con los "espíritus inmundos" y la prosternación ..	492
3. El Espinario y los supuestos ídolos musulmanes. Reflexiones sobre la percepción e imitación del arte islámico	496
3. 1. El Espinario (<i>Spinario</i>) como ídolo de los <i>infieles</i>	496
3. 1. a. El Espinario románico, un ídolo judío	498
3. 1. b. La alianza de judíos y musulmanes: el Espinario como un ídolo común a ambos colectivos	499
3. 1. c. El Espinario, alusión a la lujuria	502
3. 1. d. El Espinario en el románico hispano y sus fórmulas de aparición ..	503
3. 2. La percepción e imitación del arte islámico y su relación con la imputación de idolatría a los musulmanes	506
3. 2. a. Los supuestos ídolos musulmanes y su posible relación con el arte islámico	506
3. 2. b. Descripción de los ídolos musulmanes en los cantares de gesta y su correspondencia en el arte islámico: indicios de su proyección en la escultura románica	507
3. 2. c. El dragón y el grifo: estandarte <i>sarraceno</i>	509
3. 2. d. La procedencia islámica de algunas figuras zoomorfas románicas y su significación negativa en posible atención a su origen	514
3. 2. e. Otros aspectos de la supuesta idolatría islámica y el politeísmo imputado a los musulmanes	516
3. 2. f. Los ídolos musulmanes inventados sin conexión con la realidad	520
3. 3. Una reflexión complementaria: el uso de motivos procedentes del arte islámico para desplegar un mensaje contra el Islam	522
CONCLUSIONES	527-546

VOLUMEN II

Documentación necesaria para la presentación de la tesis doctoral con mención europea en el título de Doctor	547-590
Resumen de la tesis doctoral	547
Resumen de la tesis doctoral en una lengua de la Unión Europea diferente del castellano (francés)	550
Conclusiones en una lengua de la Unión Europea diferente del castellano (francés)	555-574
 Anexo: Listado de iglesias estudiadas en el trabajo de campo: datación, distribución y mapas	575-589
 Listado de ilustraciones	591-645
 Ilustraciones	647-983
Ilustraciones del Capítulo II	649-708
Ilustraciones del Capítulo III	709-784
Ilustraciones del Capítulo IV	785-910
Ilustraciones del Capítulo V	911-983
 Bibliografía	985-1070
Fuentes primarias	987-994
Estudios	994-1069
Enciclopedias y obras colectivas	1069-1070
 Agradecimientos	1071-1072

A Ignacio

INTRODUCCIÓN

El origen de este estudio se remonta a una investigación completamente distinta. Hace siete años empecé un trabajo sobre la influencia islámica en la escultura románica de Soria, al encontrar diversos motivos iconográficos y figurativos similares a los existentes en el arte hispanomusulmán. La tendencia general de los estudios sobre románico a obviar el contexto peninsular de coexistencia entre cristianos y musulmanes, y la general explicación de la presencia de temas figurativos "orientales" mediante la influencia bizantina o el sustrato visigodo, me impulsaron a inscribir el análisis de la imagen románica en su contexto geográfico y cronológico inmediato. El intercambio cultural entre cristianos y musulmanes occidentales durante los siglos centrales de la Edad Media en múltiples campos del saber y de las artes se convirtió entonces en objeto de estudio y en el sustento de la influencia observada en la plástica. La hegemonía cultural andalusí en tiempos prerrománicos convertía al mundo cristiano occidental en receptor de los avances científicos, filosóficos y artísticos islámicos, ofreciendo una explicación para la migración de motivos figurativos del arte hispanomusulmán a la piedra de las iglesias¹.

Junto a la trasposición de esquemas compositivos y de temas iconográficos islámicos, encontraba la representación de musulmanes, que se hacían identificables a través de la indumentaria, de los instrumentos musicales procedentes de al-Andalus que numerosas figuras tañían y de las escenas guerreras que mostraban el combate entre un cristiano y un musulmán. Se hizo entonces necesario profundizar en la noción que los cristianos peninsulares de los siglos del románico tuvieron sobre sus vecinos andalusíes para encontrar su representación plástica. Este nuevo campo de investigación se manifestó enormemente rico y alteró los postulados iniciales de mi trabajo, que partía de la constatación del contacto y del intercambio cristiano-musulmán. El contexto guerrero y la ideología destilada del mismo adquirían importancia en la mayoría de los textos cristianos referentes a los musulmanes, que los presentaban como enemigos territoriales y religiosos. Me enfrenté entonces a una percepción de los musulmanes distorsionada por una ideología de guerra sacralizada, que llevaba a demonizar al enemigo y a hacerlo portador de vicios y rasgos de conducta reprobados, convirtiéndolo en la contrafigura del cristiano. El musulmán descrito en las fuentes escritas mantenía pocas similitudes con el musulmán que habitó la península ibérica en la Edad Media, pues era exponente de una representación mental moralizada que lo convertía en pagano, idólatra, lujurioso, bestial, cruel y cobarde.

Esta percepción del Islam me llevaba a cuestionar la función y el significado de la representación del musulmán en la escultura románica hispana. Se hacía factible que estas imágenes no fueran el testimonio de una convivencia, que habría permitido su presencia en los relieves de las iglesias, sino el reflejo de esa ideología de confrontación, de la que pudieron participar los responsables de los programas iconográficos. La organización de la

¹ Este trabajo fue publicado como un número monográfico de los *Cuadernos de Arte e Iconografía* de la Fundación Universitaria Española, bajo el título "La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico", n° 29, Madrid, 2005.

lucha contra el Islam en los siglos del románico permitía formular la hipótesis de partida del presente trabajo: la escultura románica hispana pudo ser un soporte de la ideología desarrollada contra el Islam contribuyendo a su difusión.

Con estas premisas me dispuse a realizar nuevos trabajos de campo por otras regiones del norte peninsular, que me llevaron a encontrar los mismos temas iconográficos en los capiteles y canecillos de numerosas iglesias románicas hispanas, entre los que figuraban algunas representaciones de musulmanes ya identificadas en mi estudio inicial. Es entonces cuando se hizo necesario comprender las razones de la implantación masiva de una red de iglesias que incorporaban relieves a sus muros y explicar el nacimiento de un arte occidental homogéneo a través del contexto de centralización eclesiástica. Comprobé que los agentes principales de esta iniciativa artística y eclesiástica, los papas y los monjes francos principalmente cluniacenses, responsables de la instauración del rito romano gracias a la colaboración de los poderes cristianos peninsulares, participaron al tiempo de esa ideología de guerra sacralizada que desvirtuaba la imagen del musulmán convirtiéndolo en el enemigo a combatir.

La existencia de escenas de enfrentamiento bélico entre cristianos y musulmanes en los capiteles de las iglesias estudiadas, que aumentaban en número conforme exploraba nuevos templos, verificaba la hipótesis de partida: los relieves eran susceptibles de convertirse en soporte y reflejo de la ideología divulgada contra el Islam en los siglos del románico. El contexto político e ideológico de esta iniciativa bélica se convertía en el marco necesario para abordar la representación del musulmán en el románico hispano, sólo posible mediante el estudio comparado de las fuentes escritas y la escultura.

En la segunda mitad del s. XI surgió la concepción de la guerra contra el Islam como una lucha necesaria para la cristiandad occidental y para la Iglesia, capaz de conceder la remisión de los pecados a los combatientes que participaran en la misma. Los papas empezaron a ofrecer contraprestaciones espirituales a quienes contribuyeran a la expansión del cristianismo en la Península. La guerra contra el Islam no se explicaba sólo como una lucha territorial, sino como una batalla en defensa de Dios contra su enemigo ancestral: el maligno. Se estaba formulando un concepto de guerra sacralizada que cristalizó a finales del siglo con la convocatoria de la Primera Cruzada. Dirigida a todos los cristianos occidentales para que se encaminaran a *liberar* Tierra Santa de los musulmanes orientales, esta llamada garantizaba la salvación espiritual de los combatientes y la consideración como mártires de quienes perecieran en la lucha. A su vez, la sacralización de la guerra llevaba implícita una automática demonización del adversario, construida a lo largo de siglos por una creciente literatura polémica y de combate doctrinal contra el Islam. Las ideas elaboradas por esta tradición escrita alcanzaban una amplia divulgación a partir de finales del s. XI, en directo paralelismo con la intensificación del enfrentamiento territorial. Vemos entonces consolidarse una noción peyorativa sobre los musulmanes en la que no sólo participaron los escritos monásticos y papales, sino también las crónicas y los cantares de gesta, atestiguando su notable propagación. De este modo, asistimos a la elaboración

conjunta y a lo largo de los siglos de una imagen del musulmán distorsionada y estereotipada que viene a demonizarlo y a hacerlo portador de los vicios y defectos más denostados.

Quienes formularon y desarrollaron esa *imagen mental* del musulmán, los clérigos, fueron también los dueños de los mecanismos de divulgación de ideas, entre los que se encuentra el sermón y la imagen artística. Los relieves adosados a las iglesias contribuyeron al arraigo de esas nociones simplificadoras sobre los musulmanes, siendo uno de los medios más poderosos para instruir a los fieles. La imagen incorporada a los templos, en tanto que vehículo de mensajes, fue portadora de la ideología contra el Islam lo mismo que los textos eclesiásticos, las crónicas y los cantares de gesta.

Los temas iconográficos claramente relacionados con la lucha territorial contra el Islam como los caballeros enfrentados, ya analizados por diversos estudios, servían de punto de partida para una investigación que se manifestó más amplia. El repertorio figurativo que sirvió de soporte de las nociones desarrolladas sobre los musulmanes se hizo más amplio conforme iba profundizando en el análisis de los motivos iconográficos y en el conocimiento de la percepción cristiana del Islam. Por otro lado, a pesar de que el fuerte carácter simbólico de la imagen románica está generalmente aceptado por la historiografía, la habitual distinción entre temas sagrados y profanos se manifestaba como una separación artificial que subestimaba la capacidad de transmitir mensajes por parte de los segundos.

Entre los temas profanos, encontramos las representaciones que muestran el combate entre cristianos y musulmanes, identificables a través de los elementos figurativos de ambientación guerrera contemporánea. La cruz en el escudo del caballero cristiano permitió inscribir estas representaciones en la guerra organizada contra el Islam, que tuvo por emblema el símbolo por excelencia del cristianismo. También el uso de armas e instrumentos guerreros considerados innobles en los cantares de gesta y en las crónicas, sólo propios de los *sarracenos*, permite identificar a los musulmanes en los relieves. Estas imágenes, lejos de contener un mensaje laico, se referían a la guerra sacralizada, siendo ésta la más digna de formar parte del programa iconográfico de una iglesia. La línea entre lo sagrado y lo profano se difumina en el momento en que el caballero del siglo se incorpora a la decoración del templo, viéndose equiparado con los grandes santos guerreros. En este sentido, la propia representación artística del combate contra el Islam en el templo religioso venía a formular una lectura sacralizadora de la lucha territorial definiéndola como espiritual, asignando una dimensión trascendente a los hechos de armas de la realidad contemporánea.

Estas escenas guerreras se sitúan frecuentemente al lado de la representación de un soldado luchando contra una fiera o un monstruo. También encontramos, junto a la lucha del cristiano contra el musulmán, la representación de santos guerreros, como reflejo de su importancia en el contexto social contemporáneo que los convirtió en modelos a seguir en la guerra sacralizada. Estas imágenes, interpretadas generalmente como la representación del triunfo de la Iglesia sobre la idolatría o el paganismo, en el caso de los

santos guerreros, o como la lucha del bien contra el mal, en el de los combatientes con fieras y monstruos, constituyeron una metáfora de la propia lucha contra el Islam, presentada también en los textos como la victoria sobre los avatares del maligno, sobre la idolatría o el paganismo. Así lo demuestran las diversas permutaciones iconográficas aplicadas a las representaciones, que yuxtaponen elementos procedentes del mundo bélico contemporáneo (indumentaria y armamento) con símbolos bíblicos del mal, derrotado bajo forma de monstruo, serpiente o dragón. La asimilación de las luchas terrenas con las espirituales en el arte, mediante la disposición adyacente de los relieves y las características internas de las representaciones, atestigua el importante papel desempeñado por la imagen románica en la sacralización de la guerra, al mezclar iconografía sagrada y profana. Por ello, asistimos a la equiparación entre la figura del santo y la del guerrero en el arte, directamente derivada de la propia sacralización de la guerra contra el Islam en el pensamiento clerical. La fusión de la figura del santo con la del guerrero en el repertorio figurativo románico se hace evidente tanto en la representación de santos (Miguel, Jorge o Santiago) con una ambientación plenomedieval, como en la de los combatientes contemporáneos venciendo sobre el mal encarnado en un monstruo. Es así como la imagen adosada al templo religioso se convierte en un soporte privilegiado para presentar la lucha terrenal librada contra el *enemigo* de la fe como un acto de repercusiones espirituales, como el triunfo del bien sobre el mal.

Como consecuencia de estas asociaciones iconográficas y conceptuales, que sacralizaban y demonizaban a cristianos y musulmanes respectivamente, la monstruosidad característica del demonio se hizo también propia del enemigo religioso. El musulmán, descrito con rasgos de bestialidad y monstruosidad en las fuentes escritas, aparece animalizado también en los relieves de las iglesias. Por ello se ha hecho necesario profundizar en las implicaciones semánticas de la imagen bestial en el románico y demostrar que ésta permitió representar comportamientos humanos denostados por las autoridades eclesiásticas bajo los rasgos monstruosos del demonio. La existencia de escenas de lucha entre un guerrero de indumentaria bélica contemporánea y una fiera en referencia directa al combate contra los musulmanes, adquiere coherencia a la luz de otros testimonios gráficos y escritos que acreditan la animalización del enemigo religioso en alusión a su deformidad moral. A estas escenas se suman las representaciones bestiales que llevan aparejados elementos de identificación del musulmán como el turbante, los rasgos negroides o el uso del arco. De alguna manera, la permanencia de los musulmanes en el exterior de la comunidad cristiana llevó a su propia expulsión de la comunidad humana en el plano conceptual, apareciendo en los relieves románicos bajo un aspecto bestial para hacer evidente su carácter demoníaco. Además, la animalidad aplicada a los musulmanes permitió, en los textos y en la plástica, justificar y ejemplificar la atribución a los mismos de diversos rasgos de conducta, como la promiscuidad sexual, la ferocidad y la irracionalidad que les llevaba a permanecer en su error religioso.

Por otro lado, se observa la existencia de distintos grados de animalidad en las figuras, que con frecuencia se sitúan entre lo humano y lo bestial. Figuras humanas y animales reciben elementos representativos similares, aspectos gestuales, fisonómicos y de indumentaria que los equiparan en su significado. La bestialidad de las figuras no es sino un recurso gráfico que permite asignarles valores negativos, y la distinción entre lo humano y lo animal en la catalogación de las imágenes se revela incompleta ante la existencia de elementos de identificación comunes aplicados a representaciones más o menos animalizadas. Las figuras obscenas presentan distintos grados de animalización que vienen a manifestar la degradación moral del individuo en términos de deformidad física. Algunas de ellas presentan elementos que las identifican como musulmanes, calificados de lujuriosos de manera sistemática en las fuentes escritas de la época. Los rasgos negroides se aplican por igual a figuras humanas y a monstruos humanizados, manifestándose como una de las representaciones más negativas de los musulmanes, a los que los negros eran asimilados.

Otros recursos figurativos sirvieron para representar al enemigo religioso y territorial. La figura del cautivo musulmán hace su acto de presencia en la iconografía del templo religioso como la viva muestra del triunfo sobre el Islam, representado bajo el prototipo del Atlante clásico para adaptar antiguos mensajes imperiales al nuevo contexto bélico y religioso. Aplastado por el peso de la construcción religiosa, el Atlante representado bajo los rasgos gráficos del *sarraceno* permitió encarnar el propio triunfo de la Iglesia sobre el Islam, que lo aplasta físicamente. La obtención de cautivos suponía mano de obra y botín guerrero en los tiempos del románico, y su imagen plástica sirvió al tiempo como emblema triunfal cristiano y como prueba de la derrota y humillación del adversario. Algunos cautivos aparecen animalizados, y diversas figuras bestiales presentan grilletes y ataduras similares a las de los prisioneros. También en estos casos la figuración animal sirve para elaborar una lectura escatológica del mundo terrenal, equiparando la condenación mundana del cautiverio con la pena eterna del infierno.

Otras representaciones alusivas a los musulmanes que serán analizadas a lo largo del trabajo presentan rasgos de gestualidad y de fisonomía que pueden constituir nuevos elementos de identificación del musulmán. Ciertos gestos indicativos de blasfemia, como el acto de sacar la lengua, se manifiestan susceptibles de identificar al musulmán, lo mismo que el gesto de tirarse de la barba, alusivo en ilustraciones de manuscritos y en la literatura romance a la derrota dialéctica y territorial. Será la superposición de rasgos potencialmente alusivos al enemigo religioso a una misma figura, lo que permita identificar al musulmán en el arte con mayor grado de certeza.

Entre las imágenes bestiales y humanas que comparten aspectos representativos destacan las figuras prosternadas como una posible trasposición gráfica del gesto de oración ritual musulmana, entendido en los textos como la manifestación exterior de un culto idólatrico y demoníaco. La sistemática imputación de idolatría a los musulmanes en los escritos sirve para interpretar las figuras prosternadas románicas como una representación

de los enemigos religiosos aferrados a su religión bestial y falsaria. Por otro lado, la consideración de los musulmanes como adoradores de ídolos en los cantares de gesta franceses lleva a reflexionar sobre la percepción del arte islámico y sobre los valores concedidos a sus manifestaciones artísticas. Entre estas reflexiones se incluye la observación de que diversos temas figurativos referentes a los musulmanes y al triunfo sobre el Islam vienen a reproducir motivos artísticos hispanomusulmanes. Se observa así que la incorporación de temas plásticos islámicos en la escultura románica fue consciente en muchas ocasiones, y que pudo servir precisamente para formular un mensaje de triunfo sobre el Islam a través de la apropiación de sus formas artísticas como un trofeo, revestidas de nuevos significados. Esta hipótesis viene a conectar mis investigaciones iniciales, sobre la influencia islámica en la escultura románica, con la existencia de un programa iconográfico depositario de una ideología antiislámica.

No cabe duda de que las relaciones sociales, culturales, religiosas, políticas y bélicas entre los cristianos y los musulmanes hispanos en los siglos centrales de la Edad Media son más ricas y variadas que las descritas en este estudio. Éste no pretende aproximarse tanto a las relaciones entre ambos colectivos como a la percepción ideologizada del Islam elaborada por las autoridades cristianas occidentales. Así, el modo en que la imagen distorsionada de los musulmanes adquiere divulgación por diversos medios, entre los que se encuentran los relieves de las iglesias románicas, se convierte en el tema central de este estudio.

El análisis de las relaciones políticas y bélicas entre los reinos cristianos peninsulares y al-Andalus se hace necesario para la comprensión de la iconografía derivada de este contexto. Pero el estudio de la ideología desarrollada contra el Islam y de la percepción de los musulmanes por los cristianos occidentales adquiere mayor importancia como fundamento de esta investigación. Ambos aspectos se desarrollan en el primer capítulo, donde se fija el marco teórico establecido para el recorrido iconográfico desplegado en los apartados sucesivos. La función de la imagen románica en su contexto constituye otro aspecto especialmente significativo y se incluye junto a los demás postulados teóricos en el capítulo inicial. El resto del estudio se consagra al análisis de las imágenes recogidas durante el trabajo de campo, profundizando en su mensaje e implicaciones simbólicas. La metodología adoptada ha llevado al uso de diversas fuentes escritas capaces de reflejar los aspectos ideológicos y de mentalidad que afectaron a la representación mental y artística del musulmán, como se describe en el siguiente apartado.

METODOLOGÍA EMPLEADA EN LA ELABORACIÓN DE ESTE ESTUDIO

Las sucesivas campañas fotográficas en iglesias románicas asentadas en distintas regiones del territorio peninsular fueron confirmando mis impresiones iniciales, al demostrar la existencia de los mismos motivos iconográficos en los capiteles y los canecillos de gran parte de las iglesias románicas hispanas, cinceladas en distintos periodos con una considerable variedad de manos y estilos. La existencia de unos patrones unitarios para la escultura románica se hizo cada vez más evidente en lo relativo a los arquetipos y los temas iconográficos, que se divulgaron por gran parte de la red de templos románicos asentados en la Península. Este aspecto, señalado repetidamente por la historiografía en relación a los programas iconográficos de portadas y capiteles con temática bíblica y doctrinal, se hace así extensivo a los canecillos, cuya figuración está menos estudiada.

El marco geográfico se fue ampliando para ofrecer una mayor coherencia en el análisis de la divulgación de los motivos iconográficos estudiados. De la región de Soria pasaba a la Extremadura castellano-leonesa y de esta, al conjunto del arte románico peninsular. El objetivo de la investigación era el seguimiento de la difusión de determinados arquetipos figurativos y no el alcance de las distintas escuelas y talleres, cuyo papel se proyectó más en el acabado de las formas que en la creación de modelos iconográficos.

Por ello, el discurso de este trabajo se estructura en torno a los distintos temas iconográficos que pudieron ser portadores de los valores asignados al Islam en tiempos románicos, y no se organiza por regiones o monumentos al tratar de abordar cuestiones de conjunto. La existencia de unos modelos ampliamente divulgados demuestra que se trató de un movimiento global ideado con una cierta unidad de criterio, cuyas formas no dependieron demasiado de la voluntad del promotor local. A la vez, el análisis conjunto de la escultura de numerosas iglesias impide estudiar las condiciones concretas que propiciaron cada construcción y la comprobación del grado de participación de sus comitentes en la lucha contra el Islam. Por otro lado, muchas de las iglesias analizadas carecen de una documentación que determine su cronología y benefactores, primando su unidad temática sobre su diversidad. La comprensión del significado de las imágenes y de los elementos figurativos que las componen constituye, así, el objetivo principal de este trabajo.

De este modo, el interés se vuelca sobre la difusión de modelos, sobre el viaje de los temas figurativos que invaden los muros de las iglesias. Por ello, se ha pretendido realizar un trabajo de campo exhaustivo que incluye un total de 252 restos románicos, mayoritariamente iglesias, a los que se han sumado algunas iglesias francesas para poder establecer paralelismos. La selección de estas iglesias ha dependido especialmente de la presencia de escultura figurativa conservada, pero algunos aspectos de accesibilidad han condicionado el corpus monumental documentado, existiendo regiones menos exploradas

(el Pirineo catalán y la región asturiana²) y otras analizadas de modo más exhaustivo (Segovia, Soria o Burgos). No obstante, la concentración de iglesias estudiadas en determinadas regiones responde directamente a su número superior en estas zonas y a la proliferación de relieves figurativos en las mismas. Destaca el hecho de que las zonas más islamizadas en su población presentan, en ocasiones, muy poca temática figurativa (como Toledo, Guadalajara, Aragón o Teruel) y edificaciones muy tardías. Así, apenas encontramos temáticas específicas de zonas de frontera, y el directo contacto bélico o pacífico con los musulmanes no parece haber intervenido en mayor medida en los mensajes de los relieves de las iglesias fronterizas que en las septentrionales. Aun con todo, más de la mitad de las iglesias analizadas se localizan en regiones conquistadas sobre los musulmanes a partir de mediados del s. XI, ofreciendo una temática iconográfica similar a la que encontramos en los templos más destacados del Camino jacobeo, al menos en lo que respecta a los motivos escultóricos referidos a los musulmanes. También destaca el hecho de que las iglesias románicas hispanas son muy tardías y, de las analizadas, contamos con un 70% pertenecientes a la segunda mitad del s. XII y a inicios del s. XIII. Todos estos aspectos aparecen desarrollados en el Anexo final de este trabajo, donde se incluyen los mapas con la disposición de las iglesias, su listado y datación, así como la valoración de su distribución y cronología.

Antes de proceder a la correcta clasificación de las imágenes obtenidas de los trabajos de campo (más de 14.600 fotografías) fue preciso determinar los temas iconográficos que serían objeto de análisis en el estudio. Los ejemplos escultóricos alusivos de modo más evidente a los musulmanes, estudiados por la historiografía, ofrecían elementos de identificación aplicables a nuevos relieves. De este modo, si el musulmán aparece representado con determinados instrumentos guerreros, caracterizado con un tipo concreto de indumentaria, de fisonomía y de gestualidad en ciertos lugares, estos mismos elementos podían constituir rasgos representativos del musulmán en otros relieves. Para hallar estos elementos de identificación ha sido determinante el conocimiento de estudios centrados en la representación de los musulmanes en otros soportes, como los manuscritos ilustrados, donde la paleografía revela claramente la identidad musulmana de la figura. Éstos muestran los rasgos representativos aplicados a la imagen del musulmán, esclareciendo el significado de las figuras que los presentan en la escultura y permitiendo buscarlos en nuevos relieves. A su vez, para la determinación de estos rasgos representativos ha sido igualmente fundamental el conocimiento de las fuentes escritas que transmiten las nociones reiteradas con las que los musulmanes fueron descritos en la época de construcción de las iglesias. Algunos de los calificativos de los musulmanes resultan muy gráficos, especialmente en los cantares de gesta, y son fácilmente expresables en términos figurativos. El uso paralelo de las fuentes escritas y las gráficas resulta así esencial para definir el imaginario artístico elaborado en torno a los musulmanes.

² El material fotográfico procedente de Asturias se lo debo a Luis Caballero y a su equipo (CCHS, CSIC), del que he formado parte los últimos años, pues ellos me han facilitado el material relativo a las iglesias asturianas recogida en la lista anexa al final de este estudio, y que deseo agradecer desde aquí.

Una de las principales dificultades aparejadas a este tipo de trabajo es la ambigüedad de algunas formas y la escasez de certezas absolutas que el estudio de los símbolos ofrece. Así, la atribución de un rasgo representativo a la imagen del musulmán como, por ejemplo, la gesticulación excesiva, no implica su uso exclusivo para la representación del mismo, pues vemos que los demonios y otros personajes negativos reciben los mismos atributos. Otros aspectos, como la fisonomía negroide, parecen referirse de modo más específico a los musulmanes en el arte de los tiempos románicos. Cabe así distinguir entre unos elementos más directamente relacionados con la representación del musulmán y otros que sólo indican la presencia de figuras de carácter negativo. Lo más sobresaliente de estos elementos de identificación, más o menos precisos, es el hecho de que, con frecuencia, se superponen en una misma figura, restringiendo su contenido y permitiendo un mayor grado de certeza en la identificación del musulmán en el arte. Así, por ejemplo, si encontramos una figura que porta un instrumento guerrero asociado a los musulmanes y que al tiempo presenta rasgos negroides, unos genitales inmensos o un gesto característico de los *infieles*, podremos identificarlo como musulmán con mayor seguridad que si presenta uno de estos rasgos de manera independiente.

A la vez, se ha observado que la disposición contigua de algunos temas iconográficos condiciona su significado, siendo capaz de consolidar su potencial carácter antiislámico. Las escenas de los canecillos y los capiteles se interrelacionaron con frecuencia, y la disposición de algunos temas de simbología atemporal (como la lucha de un santo guerrero contra un monstruo) junto a otros de ambientación contemporánea (como una escena guerra) permite formular mensajes en un doble plano simbólico que aplican una lectura escatológica a los acontecimientos terrenos, y viceversa. Especialmente representativo de este aspecto es la disposición sistemática del tema de Sansón desquijarando al león junto a la lucha entre caballeros, permitiendo presentar a los segundos como encarnación del combate contra el mal. En este sentido, se observa la existencia de un programa de conjunto en la totalidad de cada iglesia románica, donde confluyen muchos otros mensajes además de la ideología de la guerra sacralizada. El tipo de trabajo planteado no permite llevar a cabo un análisis del programa de conjunto de cada iglesia estudiada, por su alto número y por exceder el objeto de estudio. No obstante, se hará referencia a la disposición de las figuras cuando éstas interaccionen de modo claro.

Determinar el significado de los distintos elementos aplicados a los relieves (desde los instrumentos guerreros, los detalles de la indumentaria, hasta los rasgos gestuales o fisonómicos) ha sido el objetivo principal de este trabajo, en el que se lleva a cabo un exhaustivo análisis de los componentes figurativos para comprender sus modalidades y contextos de aparición. En este sentido, no todas las imágenes recogidas en las Figuras son depositarias de valores aparejados a los musulmanes, ni constituyen la representación del musulmán. Muchos ejemplos son evocados en la medida en que permiten escalear el significado de los elementos constitutivos de otras imágenes. Puede así hablarse de un sistema de claves encadenadas, pues el estudio de algunas representaciones arroja luz sobre

otras que comparten elementos con las mismas. Las distintas combinaciones de los símbolos parlantes de las imágenes son capaces de introducir multitud de matices, demostrando la existencia de un lenguaje figurativo codificado por unas claves internas. Asistimos, así, a un juego complejo de permutaciones figurativas que añaden distintos valores semánticos a las representaciones. En este sentido, el lenguaje figurativo se manifiesta similar al lenguaje verbal, al componerse por distintas unidades semánticas capaces de interactuar entre sí para conformar un mensaje de conjunto. Al igual que cada palabra de una frase añade, restringe o matiza el significado global de la misma, los elementos que forman parte de los motivos iconográficos estudiados añaden una connotación y, al superponerse, restringen el significado del relieve. La determinación de los elementos de identificación del musulmán constituye así el primer paso para abordar el repertorio figurativo románico que sirvió de soporte de la ideología desarrollada contra el Islam. Pero la polisemia de algunos de estos elementos identificativos hace que, en ocasiones, sea su confluencia en una misma figura lo que permita asegurar con más certeza la existencia de un mensaje estrechamente relacionado con el Islam.

De este modo, el estudio de la representación del musulmán en la escultura románica se presenta, en cierta medida, como el análisis de un gran número de elementos y claves representativas que afectan a un repertorio figurativo más amplio que el destinado a representar al enemigo religioso. El lector se verá así enfrentado a un amplio corpus figurativo que ofrecen diversos grados de fiabilidad en su capacidad de representar al musulmán. En éste se encuentran imágenes que sólo conservan elementos comunes con algunas representaciones de los musulmanes y que sirven para la comprensión de la figuración que encarnó la ideología desarrollada contra el Islam, sin participar necesariamente de ella. Pero el estudio de los elementos figurativos definitorios del significado de los relieves permite determinar la presencia del imaginario elaborado sobre los musulmanes en multitud de casos, que se manifiesta complejo y rico al confluir diversos elementos en una imagen, en paralela correspondencia con la atribución de rasgos de comportamiento a los musulmanes.

El tratamiento de la documentación gráfica obtenida en el trabajo de campo se ha llevado a cabo en dos fases. La primera fue de contacto con el conjunto del repertorio figurativo a lo largo de todo el proceso de documentación de esta investigación, previo a la redacción, que coincidió en el tiempo con nuevas campañas fotográficas. La segunda fase consistió en la selección y clasificación de los temas, una vez determinados los motivos iconográficos que contenían mensajes relacionados con la ideología desarrollada contra el Islam. Este proceso fue especialmente lento al implicar la revisión de todas las fotografías obtenidas, su edición y clasificación. Un alto número de imágenes han sido recopiladas, entre las que se cuentan más de 14.600 procedentes del trabajo de campo y unas 3.300 extraídas de diversos estudios. El resultado de esta selección y clasificación son las más de 1000 figuras reunidas para ilustrar el presente trabajo, que vienen a ser la fuente primaria del mismo. Las imágenes son el soporte principal de esta tesis, por lo que se invita al

lector a servirse del DVD adjunto al manuscrito, que permite una vista más detallada que las ilustraciones incluidas al final de estas páginas. Además, por el alto número de imágenes citadas (a veces más de diez en una página), se han obviado referencias a la parte del templo en que se ubica cada relieve, a la provincia en la que se sitúa cada iglesia y a su cronología, para evitar un discurso abigarrado y sujeto a continuas aclaraciones. El lector encontrará estos datos en los pies de foto de las Figuras, en el listado final de ilustraciones y en la lista de iglesias documentadas en el trabajo de campo, incluida en el Anexo final junto a los mapas.

En ocasiones, se hace referencia a multitud de relieves casi idénticos para evidenciar la difusión de un motivo por las distintas iglesias románicas hispanas. Los prototipos que sirvieron para la elaboración del repertorio figurativo analizado resultan el verdadero objeto de estudio, por ello no me detengo en el acabado de las formas ni en las técnicas y maestros, pues no parecen tener una responsabilidad en la elección y creación de motivos esculpidos, como se explica en el Capítulo I. Por otro lado, la preeminencia de los mensajes sobre las formas en la escultura románica, que no pretenden retratar la naturaleza con esmero sino transmitir conceptos, me ha llevado a servirme de ésta como una fuente para el estudio de la mentalidad de su tiempo. Los aspectos formales sólo resultan de interés en la medida en que condicionan la lectura del relieve. En este sentido, el estado de degradación en que se encuentra la piedra constituye una dificultad importante para su estudio, a lo que se añade el desplazamiento de piezas respecto de su ubicación original (muy frecuente en el caso de los canecillos, que sufren con la reparación de los tejados) y las restauraciones, sólo fieles al motivo primigenio cuando el tema no transgredía los límites del decoro de los antiguos restauradores. Pero, sin duda, la mayor pérdida para este estudio es la desaparición de la policromía que un día recubrió toda la escultura de las iglesias, haciéndola más visible al visitante y, sobre todo, más elocuente. La imagen del musulmán en los frescos y en las ilustraciones de manuscritos se caracteriza por el color oscuro de la piel, y hoy los relieves han perdido toda referencia pintada que permita identificar al musulmán a través de su tez, de los detalles decorativos de su indumentaria o de posibles leyendas pintadas. Este es un aspecto a tener en cuenta en el estudio de la iconografía románica, particularmente en los canecillos, cuyos mensajes son a veces subestimados so pretexto de una reducida visibilidad.

Algunos aspectos de justificación metodológica serán tratados en el Capítulo I, donde se expone el marco teórico sobre el que se ha construido este estudio. Ese capítulo es, en ciertos aspectos, introductorio, por lo que un acercamiento al estado de la cuestión será suficiente para concluir esta Introducción.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Este trabajo aborda un tema poco tratado por la historiografía, especialmente en la consideración de la escultura románica hispana en su conjunto. La mayoría de los estudios sobre la representación del musulmán y sobre los programas iconográficos depositarios de una ideología contra el Islam, son artículos relativos a monumentos o a temas iconográficos concretos, a los que se suman partes o capítulos de estudios monográficos consagrados a temas colindantes (la imagen del hereje, del Anticristo, del judío, del negro, etc.). Éstos se centran con frecuencia en ilustraciones de manuscritos o en manifestaciones artísticas de cronologías ligeramente anteriores o posteriores al románico. Sin embargo, esos estudios han resultado fundamentales para la presente investigación al aportar claves interpretativas para el análisis de determinados recursos figurativos y modelos iconográficos aparejados a la representación del musulmán.

Destaca el hecho de que los estudios sobre iconografía románica hispana u occidental conceden poca importancia al contexto de la lucha contra el Islam en los siglos centrales de la Edad Media y a su proyección escultórica o pictórica. A ello se suma la escasez de trabajos sobre la iconografía presente en los canecillos (donde se ubica una parte importante de los arquetipos iconográficos analizados) y el hecho de que estas piezas de alero han sido frecuentemente subestimadas en su alcance simbólico y en su capacidad de transmitir mensajes³. Por esta razón, ha sido preciso abordar una bibliografía de temática amplia y multidisciplinar, pues las aportaciones de trabajos centrados en otras manifestaciones artísticas (ilustraciones de manuscritos, escultura gótica, etc.), en las fuentes escritas (cantares de gesta, documentación pontificia, textos monásticos y teológicos que transmiten la *imagen mental* del musulmán elaborada a lo largo de los siglos) y en el contexto político e ideológico de la lucha contra el Islam, han sido más útiles para la elaboración de esta tesis doctoral. Las fuentes textuales también han sido consultadas de primera mano (especialmente los cantares de gesta), en la medida de las posibilidades de accesibilidad (disponibilidad y existencia de traducciones del latín original) y de tiempo que un estudio de tan amplio marco teórico, geográfico y cronológico permite.

La orientación de este trabajo hacia el estudio de la percepción del musulmán en la cristiandad occidental y la voluntad de englobar el conjunto de la escultura románica hispana, han hecho necesaria la renuncia a un gran número de artículos sobre iglesias concretas en beneficio de otras obras que se detienen en aspectos más importantes para esta investigación. Por ello, la bibliografía recogida constituye un buen reflejo del propio enfoque metodológico adoptado, que excede los límites de la Historia del Arte entendida en un sentido estricto. Así, este trabajo es deudor de un gran número de estudios consagrados a la Historia política, a la Historia de las mentalidades y de las ideologías, y a la Literatura plenomedieval, como se explica en el primer capítulo, centrado en el marco teórico de esta investigación.

³ Esta problemática se discute en el Capítulo I, apartado 3.

La bibliografía específica sobre los temas abordados será recogida a lo largo de este estudio. Sin embargo, resulta preciso destacar las obras que han tratado la representación de los musulmanes y de la ideología contra el Islam en el románico y en el arte de los siglos centrales de la Edad Media.

Era un medievalista, Jose María Lacarra, el primero que en 1934 consagraba un artículo a "El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII"⁴. El autor descubría la representación del legendario enfrentamiento de Roldán con el gigante *sarraceno* Ferragut en un capitel del Palacio de los Reyes de Navarra en Estella, gracias a una inscripción. Se comprobaba entonces que los personajes de los cantares de gesta y de las crónicas formaron parte de la iconografía románica y que los musulmanes recibían en la piedra los mismos rasgos y elementos que se les atribuía en la epopeya: desproporción, gigantismo y el uso de armas *innobles* como la maza. Este capitel revelaba además que los musulmanes aparecen en actitudes de desequilibrio y con gestos impropios de los personajes sagrados, como la boca abierta que deja ver los dientes.

Diez años después se publicaba uno de los artículos más clarividentes y profundos que se hayan hecho sobre la trasposición de la ideología de la Primera Cruzada a los relieves del templo románico. Se trata del trabajo de Adolf Katzenellenbogen "The central Tympanum at Vézelay: Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade"⁵. Este discípulo de Erwin Panofski ofrecía una explicación convincente del tímpano central de Vézelay (1120 y 1132) a través de una compleja exégesis bíblica que lo vincula al contexto de la Primera Cruzada. La Misión de los Apóstoles rodeada de las diversas regiones y razas monstruosas venía a constituir una representación de la misión cruzada. El modelo de los apóstoles divulgando el mensaje de Cristo hasta los confines del mundo aparecía aquí como una justificación de la cruzada y como un estímulo para los combatientes potenciales, que veían representados a los musulmanes bajo un aspecto monstruoso. La recurrencia a símiles bíblicos para el desarrollo de este programa, que imputaba la idolatría, la ceguera o la sordera a los pueblos alejados de Dios, llevaba al erudito a vincular la planificación de este programa con la figura de Pedro el Venerable, que estuvo en este santuario borgoñón antes de ser abad de Cluny.

Paul Deschamps sacaba a la luz varios frescos románicos franceses de temática cruzada en 1947, con "Combats de cavalerie et épisodes des Croisades dans les peintures murales du XIIe et du XIIIe siècle"⁶. El autor insistía en la función sacralizadora de la misión bélica de estas representaciones en los frescos franceses, entre los que se encontraban los hoy perdidos de la Catedral de Le Puy⁷. Para la identificación de los musulmanes, el autor apuntaba a la heráldica de los escudos y a la forma redonda de la

⁴ En *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, 2, 1934, pp. 321- 338.

⁵ En *The Art Bulletin*, Vol. 26, n° 3, 1944, pp. 141-151. El autor escribió esta obra tras ser liberado de un campo de concentración en su Alemania natal, donde fuera ingresado en 1938 por su ascendencia judía e ideas liberales.

⁶ En *Orientalia Christiana Periodica*, Vol. XIII, 1947, pp. 454-474.

⁷ Que él interpretaba como el sitio de Zaragoza por Carlomagno, y que será después interpretado como un programa relativo a la toma de Jerusalén en 1099, por Anne Derbes: "A Crusading Fresco Cycle at the Cathedral of le Puy", *The Art Bulletin*, Vol. 73, n° 4, 1991, pp. 561-576.

adarga musulmana, aludiendo a los rasgos de gestualidad y de fealdad atribuidos a los *sarracenos*. Deschamps ponía de relieve, además, la escasez de frescos conservados en relación con los que antaño existieron.

Las dos décadas posteriores ofrecen pocos trabajos sobre la representación de los musulmanes y de la ideología contra el Islam, y sólo cabe destacar la breve referencia de André Grabar a los atlantes musulmanes que soportan el trono episcopal románico de Brindisi en 1954⁸ y el revelador artículo de Ettinghausen y Hartner sobre la apropiación normanda de un símbolo de poder musulmán, de 1964. Se trata de la imagen del león que atrapa a una presa y que es adoptada en el manto de Rogelio II para representar el triunfo sobre el Islam, encarnado en la figura de un camello bajo el león⁹.

En 1966 surgía un monográfico de especial relevancia: la obra conjunta de Rita Lejeune y Jacques Stiennon, *The Legend of Roland in the Middle Ages*¹⁰. Este trabajo monumental en dos volúmenes recoge un gran número ilustraciones de manuscritos, de relieves románicos y góticos donde se ilustran escenas del *Cantar de Roldán*. La obra pone las bases para la identificación del musulmán en las escenas guerreras, abordando aspectos de gran importancia para mi estudio como la demonización del musulmán, sus rasgos representativos (en ocasiones animalizado, desproporcionado y objeto de una excesiva gesticulación) y el tipo de instrumentos guerreros que se le atribuyen en la plástica. Las ilustraciones recogidas en este trabajo reúnen elementos que, aunque no siempre son analizados por los autores, aparecen en la escultura románica hispana y constituyen alusiones figurativas a los musulmanes. No obstante, el libro recoge múltiples escenas que no contienen evidencias sobre su identificación con los héroes del *Cantar de Roldán*. Así lo pondría de manifiesto Deborah Kahn en 1997, con el artículo "La Chanson de Roland dans le décor des églises du XIIe siècle", que repasa el asunto limitando, quizá en exceso, los lugares donde se encuentra directamente representada la leyenda franca¹¹. Sin embargo, la mayor parte de los ejemplos artísticos recogidos por Lejeune y Stiennon constituyen representaciones fiables del combate entre un cristiano y un musulmán, independientemente de su sustrato literario, demostrando que el análisis de los cantares de gesta permite interpretar el significado y el valor aparejado a determinadas armas e instrumentos guerreros, y a aspectos de indumentaria y fisonomía.

En 1977 salía a la luz un revelador artículo de John Williams sobre la portada del Cordero de la Basílica de San Isidoro de León¹². El estadounidense descubría un mensaje propagandístico de la *Reconquista* bajo un programa exegético y actualizador de los

⁸ André Grabar, "Trônes épiscopaux du XIème et XIIème siècle en Italie méridionale", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XVI, 1954, pp. 7-52.

⁹ Richard Ettinghausen y Willy Hartner, "The Conquering Lion, the life of a symbol", *Oriens*, vol. 17, 1964, pp. 161-171.

¹⁰ II Volúmenes. (1º Ed. 1966) Phaidon, Londres, 1971.

¹¹ Limitando los ejemplos fundamentalmente a cuatro para el contexto románico: el relieve del dintel de la Catedral de Angulema, dos en la ciudad de Verona (la Catedral y la iglesia de San Zenón) y los mosaicos de la iglesia de Brindisi, Kahn (1997), p. 348; en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, 1997, pp. 337-372.

¹² "Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon". *Gesta*, XVI/2, 1977, pp. 3-14.

personajes bíblicos, que contraponen las figuras de Isaac con Abraham a Ismael con Agar, como alusiones respectivas a los cristianos y musulmanes del contexto inmediato. Se trata de una aportación importante al demostrar el paralelismo artístico con las crónicas de la época, que se sirvieron de idénticas imágenes bíblicas para explicar el momento presente, y revela un mecanismo muy habitual en la iconografía plenomedieval, como es la actualización de personajes negativos de las Escrituras, que aparecen con rasgos islamizantes para llevar a cabo directas asociaciones que legitimaban la guerra contra el Islam¹³.

El trabajo de Williams fue acogido por la comunidad científica con gran aprobación, y ese mismo año Serafín Moralejo suscribía sus teorías y explicaba el Zodiaco de la misma portada en clave antiislámica¹⁴. Según este especialista, los zodiacos cristianos occidentales hacían referencia a las obras astrológicas árabes, apareciendo aquí como una condena de las autoridades eclesiásticas hacia la ciencia astrológica de los musulmanes, considerada un arte demoníaco.

En 1981 aparecía un significativo trabajo monográfico de la mano de Linda Seidel, *Songs of Glory. The Romanesque Façades of Aquitaine*¹⁵. Centrada en las fachadas del románico aquitano, la autora atribuye el auge constructivo del románico a un auténtico programa propagandístico enfocado a la difusión de una ideología guerrera, que extiende la noción de la salvación por la lucha contra el Islam. Su obra resulta clave en el panorama historiográfico al abordar las relaciones entre el arte y la poesía épica, y al referirse a la recuperación de motivos de la Antigüedad (como el arco de triunfo, la estatua ecuestre de Constantino y las figuras de los atlantes) para encarnar mensajes directamente relacionados con la lucha contra el Islam. Se centra así en lo que denomina "imágenes trofeo", elementos de conmemoración de la victoria sobre el Islam, dejando de lado el estudio de la representación del musulmán. A pesar de ello, su planteamiento ha resultado muy valioso para mi investigación al hacer extensivo al conjunto del fenómeno artístico románico lo que otros habían visto sólo en ejemplos particulares. Seidel denunciaba la falta de atención que el contexto de guerra religiosa había recibido en los estudios sobre iconografía románica, e introducía la consideración del uso de elementos procedentes del arte romano imperial en función de mensajes contemporáneos, y no como meros homenajes eruditos al pasado pagano¹⁶.

Especial mención merece el libro de Philippe Sénac aparecido en 1983, *L'Image de l'Autre. Histoire de l'Occident Médiéval face à l'Islam*¹⁷, por su metodología y planteamiento

¹³ Es el caso de Herodes, Dodds (2007), p. 216; del Anticristo y de Nabucodonosor, Wright (1995), pp. 40-43.

¹⁴ "Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Léon: les signes du Zodiaque", En *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, n° 8, 1977, pp. 137-173.

¹⁵ Universidad de Chicago. Chicago y Londres, 1981.

¹⁶ La autora ha consagrado igualmente diversos artículos a la imagen del guerrero victorioso románico como encarnación de una propaganda político-religiosa contra el Islam: Seidel (1976 a), pp. 237-239; Seidel (1976 b), pp. 33-54; Seidel (1986), pp. 377-391.

¹⁷ Recientemente reeditado en la misma editorial bajo el título *L'Occident médiéval face à l'Islam. L'image de l'autre*, Flammarion, París, 2000.

general, al haber sido un punto de partida fundamental de la investigación que aquí presento. El autor aborda el estudio de la imagen, especialmente románica, desde el conocimiento del contexto territorial, político e ideológico de la lucha contra el Islam, demostrando que este bagaje se hace imprescindible para el estudio de la representación del musulmán en el arte cristiano occidental de tiempos medievales. Por su parte, el libro de Margarita Ruiz Maldonado *El Caballero en la escultura románica de Castilla y León* (1986), fruto de una tesis doctoral, viene a recoger un gran número de ejemplos de representaciones guerreras que vincula de modo general con el contexto de la *Reconquista*, aunque sin detenerse en las implicaciones políticas e ideológicas de estas representaciones, ni en los distintos elementos identificativos de las imágenes.

En 1989 se publicaba el trabajo de Michael Camille, *The Gothic idol: ideology and image-making in medieval art*¹⁸, centrado en la representación de los ídolos y los ídólatras en el arte de cronología gótica, que le lleva a un necesario análisis de las fuentes escritas y de los aspectos de mentalidad que se ven reflejados en las ilustraciones de manuscritos. Especial atención recibe la representación del judío como ídólatra, dedicándose un espacio más limitado a la representación del musulmán, que aparece como exponente del maligno, a veces animalizado, como un adorador de ídolos y como un lujurioso.

Diversos artículos abordan los programas iconográficos que contienen referencias a las cruzadas orientales, como el de Nurith Kenaan-Kedar de 1986, consagrado al dintel de la iglesia románica del Santo Sepulcro en Jerusalén¹⁹. Una vez más los temas bíblicos aparecen adaptados al momento presente, mostrándose a los musulmanes como a los mercaderes expulsados del templo por Jesús. Por su parte, Anne Derbes analizaba la ideología cruzada de los frescos de la iglesia romana de Santa María in Cosmedin en 1995²⁰, interpretando la figura de Nabucodonosor como encarnación de un soberano musulmán, amparándose en fuentes textuales y en documentos que vinculan a los promotores de estos frescos con la Segunda Cruzada. En cuanto al atractivo artículo de Michael Uebel "Unthinking the Monster: Twelfth-Century Responses to Saracen Alterity" (1996), no ofrece correspondencias concretas entre monstruos y musulmanes²¹.

En tiempos recientes parece haber crecido el interés por los mensajes ideológicos contra el Islam presentes en el arte medieval, suscitando algunos estudios monográficos. En 1997 se publicaba el libro de Dorthy Glass, *Portals, Pilgrimage and Crusade in Western Tuscany*²², que vincula la temática de diversas portadas románicas toscanas con las cruzadas. Se refiere a la presencia de mensajes sacralizadores de la campaña oriental mediante

¹⁸ Con sucesivas ediciones traducidas posteriores, entre la que se encuentra la del año 2000 de Akal, Madrid, bajo el título *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*.

¹⁹ "The Figurative Western Lintel of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem". En *The Meeting of Two Worlds. Cultural exchange between East and West during the Period of the Crusades*. Ed. V. P. Goss y Ch. Erzár Bornstein. Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, 1986, pp. 123-131.

²⁰ "Crusading Ideology and the Frescoes of S. Maria in Cosmedin", *The Art Bulletin*, Vol. 77, n° 3, 1995, pp. 460-478.

²¹ En *Monster Theory: reading culture*. Ed. J. J. Cohen. Minnesota University Press, Minneapolis, 1996, pp. 264-291.

²² Princeton University Press, 1997, Princeton, Nueva Jersey.

metáforas bíblicas. Sin embargo, no aborda la representación del musulmán y su aproximación a esta temática resulta un tanto vaga, al establecerse vínculos con las cruzadas por la presencia de ciertas reliquias u objetos que procedieran de las mismas, profundizando menos en los elementos representativos.

El trabajo de Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons & Jews. Making Monsters in Medieval Art* (2003) se consagra a la imagen de musulmanes, judíos y pecadores varios, demonizados y animalizados en el arte de tiempos góticos, aunque se detiene en algunos ejemplos románicos. Uno de ellos es la portada francesa del Juicio Final de Beaulieu (1130), donde la autora encuentra un mensaje escatológico vinculado a los éxitos obtenidos en Tierra Santa, identificando diversas figuras gesticulantes como judíos y musulmanes. Éstos adoptan actitudes obscenas, gestos llamativos y elementos de indumentaria y fisonomía que los identifican como tales, gracias al análisis de imágenes de manuscritos que revelan la atribución de dichos rasgos a estos colectivos. También aborda la relación del repertorio bestial con la representación de los *infieles*, y define algunos rasgos representativos del musulmán como la negrura u oscuridad de la piel, los rasgos animalescos y la imputación de lujuria e idolatría a los *infieles* mediante diversos recursos figurativos. El papel de esta obra para mi investigación es referencial y determinante en el suministro de claves interpretativas, a pesar de no volcarse en el análisis de la escultura románica hispana.

En 2003 también publicaba Marisa Melero Moneo un interesante trabajo sobre "La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte Marie de Ripoll"²³. La autora vinculaba la portada catalana con la figura de Ramón Berenguer IV y con sus iniciativas políticas y militares frente a los musulmanes. De nuevo asistimos a la recurrencia a temas del Antiguo Testamento para proyectar una visión profética sobre los acontecimientos contemporáneos, renovándose simbólicamente la alianza de Dios con su pueblo en la campaña de *Reconquista*. La autora no puede servirse de elementos representativos muy detallados por el estado de erosión de la fachada, pero la disposición y selección de los temas le permite dar forma a esta interpretación, que ya fue brevemente formulada por Eduard Junyent en 1975, cuando aludía a la totalidad de la portada de Ripoll como a un auténtico arco de triunfo de la *Reconquista*²⁴.

Especial mención le debo a la obra de Claudio Lange *Der nackte Feind. Anti-Islam in der romanischen Kunst*²⁵, de 2004, cuya percepción del arte románico constituyó un detonante importante para la investigación que aquí presento. No se trata de un trabajo académico sino de un estudio intuitivo que, a pesar de no basar sus interpretaciones en referencias historiográficas y documentales, resulta clarividente y audaz²⁶. Este Doctor en Ciencia de

²³ *Cahiers de Civilisation Médiévale Xe-XIIe siècles*, n°46, 2003, pp. 135-157.

²⁴ *El monestir de Santa Maria de Ripoll*. Rieusset, Barcelona, 1975, pp. 57-58.

²⁵ Parthas, Berlin, 2004; obra publicada sobre una exposición fotográfica que realizó en el Museo de Arte Islámico-Pérgamo de Berlín, comisariada por K. P. Haase.

²⁶ Al conocer su libro en alemán, que me era inaccesible a la lectura por la lengua, me puse en contacto con él por carta y me emplazó a reunirme con su yerno D. Zimmerman, que me explicaba a grandes rasgos cómo leía C. Lange las imágenes románicas. Agradezco desde aquí al autor y a su yerno su amabilidad.

las Religiones consagró varios años a fotografiar las iglesias románicas desarrollando su teoría de la "clave anti-islámica", interpretando gran parte de las imágenes de capiteles y canecillos como imágenes degradantes y ofensivas del musulmán que ampararon la guerra religiosa. A pesar de no haber podido leer su trabajo ni conocer su obra de primera mano hasta un congreso reciente²⁷, y de que no suscribo todas sus teorías, su libro resultó especialmente inspirador para la investigación que yo tenía entre manos. La proyección real de su aportación a mi trabajo se concreta en la primera parte del Capítulo V, pues posiblemente no me habría volcado en el estudio de las figuras prosternadas ni en la demostración de su alusión a los musulmanes orantes de no ser por su interpretación inicial.

Los últimos años han sido prolíficos en artículos sobre la temática caballeresca románica como referencia explícita a la lucha contra el Islam. El artículo de Antonio García Flores "*Facer batallas a los moros por las vecindades del reyno*. Imágenes de enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la Castilla medieval" (2001)²⁸, viene a recoger diversos ejemplos artísticos ya conocidos para inscribirlos en el contexto ideológico y político de la lucha contra los musulmanes peninsulares. Pero son los recientes trabajos del italiano Gaetano Curzi los más ricos en el estudio de la organización ideológica y militar frente a los musulmanes a través de las escenas guerreras. Sus artículos sobre los frescos franceses de la capilla de Cressac (2004)²⁹ y de Tour Ferrande (2007)³⁰ le permiten profundizar en las correspondencias plásticas de la *imagen mental* de los musulmanes divulgada en tiempos románicos, y explicar la representación artística mediante el estudio de las fuentes relativas a la predicación de la cruzada, las crónicas y los cantares de gesta. Su perspectiva resulta muy similar a la adoptada en mi trabajo, al circunscribir el significado de las imágenes a un contexto global de lucha contra el Islam, en lugar de perseguir unas evidencias que vinculen a los comitentes de cada obra con la iniciativa bélica. El estudio de los frescos que ilustran episodios de las cruzadas le permite desgranar los elementos de representación del musulmán, relacionados con el avituallamiento guerrero, la gesticulación y la monstruosidad. Éstos se resumen en "Stereotipi, metafore e pregiudizi nella rappresentazione di cristiani e musulmani in epoca crociata"³¹. Curzi se refiere a la representación de antiguos héroes y santos para simbolizar a los nuevos guerreros, entendiendo estas representaciones bélicas como auténticos

²⁷ Que organicé en el CSIC junto a Fernando Villaseñor y Ana Belén Muñoz Martínez en marzo de 2007, y del que salió una publicación donde se incluyó la aportación de C. Lange "La Clave Anti-islámica –Ideas sobre marginación icónica y semántica"; en *Relegados al Margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. CSIC, Madrid, 2009, pp. 115-127.

²⁸ En *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, Casa de Velázquez-UAM, Madrid, 2001, pp. 267-291.

²⁹ "Cavalieri in battaglia: le pitture murali della cappella di Cressac", *Art et Dossier*, 196, 2004, pp. 44-49.

³⁰ "Le pitture della Tour Ferrande a Pernes-les-Fontaines: la legittimazione del potere". En *Medioevo: la chiesa e il palazzo*. Centro di Studi Medievali, Università degli Studi di Parma; Fondazione Cariparma, Ed. A. C. Quintavalle. Electa, Milán, 2007, pp. 432-447.

³¹ En *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*. Centro di Studi Medievali, Università degli Studi di Parma; Fondazione Monte di Parma. Ed. A. C. Quintavalle. Electa, Milán, 2007, p. 534-545.

manifiestos ideológicos enfocados a mantener un estado de movilización general. Para el italiano, los principales centros de predicación y peregrinación transformaron sus santuarios en "gigantesche macchine di propaganda".

Junto a estos estudios dedicados a aspectos directamente relacionados con mi investigación, resulta preciso hacer referencia a trabajos de Historia del Arte consagrados a otras temáticas que han sido de enorme importancia y utilidad. Es el caso del monumental estudio de Jean Devisse de 1979, *L'image du Noir dans l'Art Occidental*, en cuatro tomos³², que hace un exhaustivo recorrido de la representación de los negros a lo largo de la Historia del Arte. Al llegar a los tiempos románicos el autor señala que la imagen del negro se asimila plenamente con la del musulmán, apareciendo sus primeras representaciones en la península ibérica en virtud del contexto de coexistencia y de lucha entre cristianos y musulmanes. Demuestra que el negro es demonizado en este tiempo, constituyendo la representación más negativa del enemigo religioso, y que diversos verdugos de personajes sagrados, lo mismo que otras figuras negativas de las Escrituras, adoptan rasgos negroides y turbante para convertir a los antiguos enemigos de la Cristiandad en musulmanes. Por su parte, el trabajo de John B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*³³(1981), resulta de gran interés al centrarse en la representación artística de los habitantes de tierras lejanas, apuntando a la deformación monstruosa de los colectivos ajenos al cristianismo entre los que se encuentran los musulmanes, frecuentemente asimilados a los negros y a ciertas razas monstruosas como los cinocéfalos.

Otro trabajo de carácter general resulta importante para el análisis de la representación artística del combate frente al Islam. Se trata del estudio de Joanne S. Norman *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art* (1988)³⁴, cuyo recorrido por la evolución de las ilustraciones de la *Psychomachia* le lleva a determinar que, en tiempos románicos, estas imágenes se convierten en portadoras de la ideología de cruzada, en virtud de la cual serán recuperadas. De gran interés resulta también la obra de Rosemary M. Wright de 1995, *Art and Antichrist in Medieval Europe*³⁵, centrada en el estudio de la representación del Anticristo y del *Apocalipsis* en la Edad Media. La autora demuestra cómo el Anticristo y el Falso profeta adquieren forma humana para identificarse con personajes contemporáneos, en ocasiones con Mahoma y con los musulmanes. También la bestia apocalíptica y la Prostituta de Babilonia serán identificadas con el Islam en las ilustraciones de los Beatos y en numerosos códices medievales, de acuerdo con la ideología de la guerra sacralizada. Diversos trabajos sobre la iconografía de los Beatos han sido igualmente útiles al señalar diversas referencias artísticas al Islam

³² Bibliothèque des Arts. París-Friburgo, 1979. Especialmente importantes para mi estudio son los dos tomos que abarcan *Des premiers siècles Chrétiens aux "Grandes Découvertes"*.

³³ Harvard University Press. Londres, 1981.

³⁴ American University Studies, Peter Lang. Nueva York, 1988.

³⁵ Manchester University Press. Manchester y Nueva York, 1995.

mediante las representaciones del Anticristo, del Pseudo profeta, de Herodes, de Babilonia, de Baltasar o de la bestia apocalíptica³⁶.

Una reciente tesis doctoral de 2005, aún inédita, aborda la representación artística de la herejía, la de Alessia Trivellone, *L'hérésie médiévale et les images: L'iconographie de l'hérétique en Occident (fin Xe siècle-1230)*³⁷. A pesar del carácter generalista de la obra, que engloba diversos tipos de representaciones de no-cristianos bajo la consideración de herejes, reúne algunas representaciones de musulmanes, recogiendo únicamente lo aportado por estudios anteriores.

A estos trabajos conviene añadir los estudios de armamento medieval que aportan elementos de identificación de cristianos y medievales en las escenas guerreras, aunque son trabajos que tienen su principal fuente de información en el arte medieval, por lo que algunas conclusiones son resultado de la propia interpretación de las imágenes. A los antiguos artículos de L. A. Mayer y de J. T. Reinaud sobre los instrumentos y técnicas guerreras islámicas medievales, de 1943/48³⁸, hay que añadir el gran estudio en dos volúmenes de Ferdinand Lot, *L'Art militaire et les armées au Moyen Âge en Europe et dans le Proche Orient*, de 1946³⁹. Las obras monográficas de David Nicolle vendrían a completar su trabajo en 1976 con *Early Medieval Islamic arms and armour*⁴⁰ y en 1984 con *Arms and Armour of the Crusading Era*⁴¹. Por su parte, el estudio de Christiane Raynaud sobre *La violence au Moyen Âge XIIIe-XVe siècle. D'après les livres d'histoire en Français*⁴² analiza escenas guerreras de diversas crónicas francesas bajomedievales, avanzando en el estudio de la fisonomía y de las actitudes de vencedores y vencidos, de cristianos y musulmanes. Por último, el estudio de Álvaro Soler del Campo *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y en al-Andalus (ss. XII-XIV)*⁴³ constituye una importante obra de referencia.

El campo de la indumentaria islámica medieval está muy poco trabajado, y se han echado en falta estudios más profundos sobre esta cuestión. A los antiguos de José Guerrero Lovillo (1949) y de Carmen Bernis Madrazo (1956), ambos muy generales, resultando el segundo menos exhaustivo que el primero⁴⁴, sólo podemos añadir algunos

³⁶ Sepúlveda (1979), pp. 139-153; Stierlin (1983), p. 157; Werckmeister (1997), pp. 101-106; Williams (2004), pp. 297-302; Franco Mata (2007), p. 139-150; Coffey (2010), en imprenta.

³⁷ II Vols. Tesis Doctoral, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Université de Poitiers, Poitiers, 2005.

³⁸ Leo A. Mayer, "Saracenic arms and armor", *Ars Islamica*, vol. X, 1943, pp. 1-12; Joseph Toussaint Reinaud, "L'art militaire chez les arabes du Moyen Âge", *Journal Asiatique*, sept. 1848, VI, 12, pp. 193-237.

³⁹ Payot. II Vols., Paris, 1946.

⁴⁰ CSIC, Cáceres, 1976.

⁴¹ II Vols., Kraus International, Nueva York, 1984.

⁴² Le Léopard d'Or, Paris, 1990.

⁴³ Servicio de Publicaciones del EME, Madrid, 1993.

⁴⁴ José Guerrero Lovillo. *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. CSIC- Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949; Carmen Bernis Madrazo. *Indumentaria Medieval Española*. CSIC-Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1956. Otros estudios abordan la indumentaria medieval pero sin detenerse en el traje islámico, como Janet Ellen Snyder, *Clothing as Communication: a Study of Clothing and Textiles in Northern French Early Gothic Sculpture*. Tesis Doctoral. Universidad de Columbia, Ann Arbor, Michigan, 1996.

artículos de Rachel Arié⁴⁵ y de Manuela Marín⁴⁶ que han contribuido al conocimiento del traje hispanomusulmán en la Edad Media.

Por último, querría hacer referencia a la existencia de un gran número de trabajos sobre la imagen del judío en la Edad Media, abrumadoramente superior a los consagrados a la representación del musulmán. La razón de esta descompensación no se explica por la existencia de una campaña antijudía más intensa que la librada contra los musulmanes en tiempos medievales, pues parece ser al contrario, sino por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en el ámbito científico. La búsqueda de las raíces medievales del antisemitismo nazi llevó a ahondar en estas cuestiones, también en el campo de los estudios sobre ideologías y fuentes de refutación y ataque doctrinal⁴⁷. Entre los estudios centrados en la representación medieval del judío cabe destacar el trabajo clásico de Bernhard Blumenkranz (1966) *Le juif médiéval au miroir de L'art chrétien*⁴⁸, que se sigue de diversos estudios posteriores, mucho de ellos monográficos, como los de Sara Lipton (1999) y Jean François Faü (2005)⁴⁹. Diversos congresos y obras colectivas se han publicado sobre esta temática⁵⁰. Las ilustraciones de las *Cantigas* de Alfonso X han permitido adentrarse en la representación de judíos y musulmanes a estudiosos como Mercedes García-Arenal (1984)⁵¹, Peter K. Klein (2007)⁵² y Paulino Rodríguez Barral (2007)⁵³. Los estudios sobre la representación del judío han resultado importantes para esta investigación, al constituir un modelo a seguir y al ofrecer claves interpretativas para la identificación del musulmán, ya que, con frecuencia, judíos y musulmanes reciben una

⁴⁵ Rachel Arié. "Quelques remarques sur le costume des Musulmans d'Espagne au temps des Nasrides", en *Arabica*, Vol. XII/3, 1965, Leyden, pp. 244-261; "Le Costume des Musulmans de Castille au XIIIe siècle d'après les miniatures du Libro del Ajedrez", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Vol. II, Madrid, 1966, pp. 59-66.

⁴⁶ De Manuela Marín contamos principalmente con "Signos visuales de la identidad andalusí", en *Tejer y vestir: de la Antigüedad al Islam*. Ed. Manuela Marín. CSIC, Madrid, 2001, pp. 137-180. Este libro editado por la autora incluye otras contribuciones sobre indumentaria musulmana que han sido de utilidad. Agradezco desde aquí a Manuela Marín su orientación sobre esta cuestión.

⁴⁷ John V. Tolan hace referencia al mismo fenómeno en el campo de los estudios sobre fuentes escritas en la introducción de su estudio, Tolan (2007), pp. 17-18.

⁴⁸ Etudes Augustiennes, Paris, 1966.

⁴⁹ Sara Lipton, *Images of intolerance. The representations of Jews and Judaism in the Bible moralisée*. University of California Press, Londres, 1999; Jean François, *L'image des Juifs dans l'Art Chrétien Médiéval*. Maisonneuve & Larose, Paris, 2005.

⁵⁰ Como *Imagining the Self, Imagining the Other. Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*. Ed. E. Frojmovic. Brill, Boston-Colonia, 2002.

⁵¹ Mercedes García-Arenal "Los moros en las cantigas de Alfonso X El Sabio". *Al-Qantara*, Vol. VI, 1985, pp. 133-151.

⁵² Peter. K. Klein, "La imagen de los moros y los judíos en las Cantigas de Alfonso X el Sabio" en *Simposio Internacional. El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Fundación Patrimonio Histórica de Castilla y León. Coord. y ed. M. Valdés Fernández. Valladolid, 2007, pp. 339-364.

⁵³ "La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en las Cantigas de Santa María de Alfonso X", *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1, 2007, pp. 213-243. El autor cuenta con otras obras sobre la representación medieval del judío, como "Contra caecitatem iudeorum: el tópico de la ceguera de los judíos en la plástica medieval hispánica", *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 2007, 12, pp. 181-209.

imagen artística similar en tanto que *infieles*, como expone Pamela Patton en un artículo reciente⁵⁴.

Este breve y selectivo recorrido bibliográfico sólo se ha centrado en trabajos de Historia del Arte, a pesar de que los estudios sobre la percepción del musulmán en las fuentes escritas han sido determinantes en esta investigación. Sin embargo, serán nombrados en el primer capítulo, donde se desarrolla el marco teórico de este trabajo, explicando las razones de su importancia para el estudio de la imagen artística. Por otro lado, a pesar del número considerable de artículos y libros citados en este apartado, muy pocos de ellos se consagran al estudio de la escultura románica hispana y muchos menos lo hacen con un planteamiento de conjunto. Además, llama la atención el hecho de que el conocimiento sobre la representación medieval de los musulmanes se ha construido de modo disperso y parcial, pues los autores no siempre recogen a sus predecesores en esa tarea, y los descubrimientos realizados han caído con frecuencia en el olvido⁵⁵. En este sentido, se observa una cierta reticencia en los estudios generales sobre arte románico o medieval a referirse a los mensajes con carga política existentes en el mismo, limitando frecuentemente el alcance de los mensajes artísticos a contenidos bíblicos y doctrinales atemporales.

La presente investigación pretende abordar el estudio de la representación artística del musulmán y de los mensajes de la ideología desarrollada contra el Islam en el conjunto de la escultura románica hispana, entendiendo que no es un aspecto presente en unos pocos templos determinados. El propio carácter de la escultura románica, eminentemente homogénea en el espacio peninsular (pues encontramos idénticos temas en capiteles y canecillos de templos dispersos y de distinta cronología), impide achacar su temática a los comitentes concretos de cada templo, al responder a un proceso global de centralización eclesiástica y de sus mensajes. Estas cuestiones, que serán desarrolladas en el Capítulo I, forman parte de las deducciones extraídas del extenso trabajo de campo llevado a cabo. La ideología contra el Islam tiene un espacio en los muros de los templos muy superior al que ha sido reconocido, y este trabajo pretende demostrarlo mediante el análisis sistemático de los distintos motivos de posible carga antimusulmana siguiendo la estela de su difusión.

⁵⁴ Pamela Patton, "An Islamic envelope Flap Binding in the Cloister of Tudela: Another Muslim Connection for Iberian Jews?", en *Spanish Medieval Art. Recent Studies*. Ed. Colum Hourihane. Princeton University, Nueva Jersey, 2007, pp. 65-88. Ese aspecto se tratará lo largo de este trabajo, especialmente en el Capítulo IV, apartado 3.

⁵⁵ G. Curzi, quien viene abordando estos aspectos en los últimos años, señala que el conjunto de estudios hechos hasta ahora no son sino una aproximación a un tema que se anuncia más rico, señalando que nuevos testimonios podrían transformar el análisis iconológico y contextual de los aparatos decorativos de la primera mitad del s. XII, Curzi (2007 c), p. 534-545.

CAPÍTULO I.

CONTEXTOS POLÍTICO E IDEOLÓGICO DE LA LUCHA CONTRA EL ISLAM. MARCO TEÓRICO PARA UN NUEVO ANÁLISIS DE LA ESCULTURA ROMÁNICA HISPANA

La época del surgimiento y desarrollo del arte románico hispano (segunda mitad del s. XI hasta mediados del s. XIII)¹ es un periodo caracterizado por el vertiginoso avance de las fronteras cristianas hacia el sur de la península ibérica. El movimiento de estas fronteras resulta revelador en sí mismo de los importantes cambios sociales, políticos e ideológicos que tuvieron que producirse para originar semejante hegemonía progresiva sobre al-Andalus, del mismo modo que ese contexto guerrero fue, a su vez, desencadenante de profundas transformaciones en la mentalidad y en la sociedad peninsular (Fig. 1).

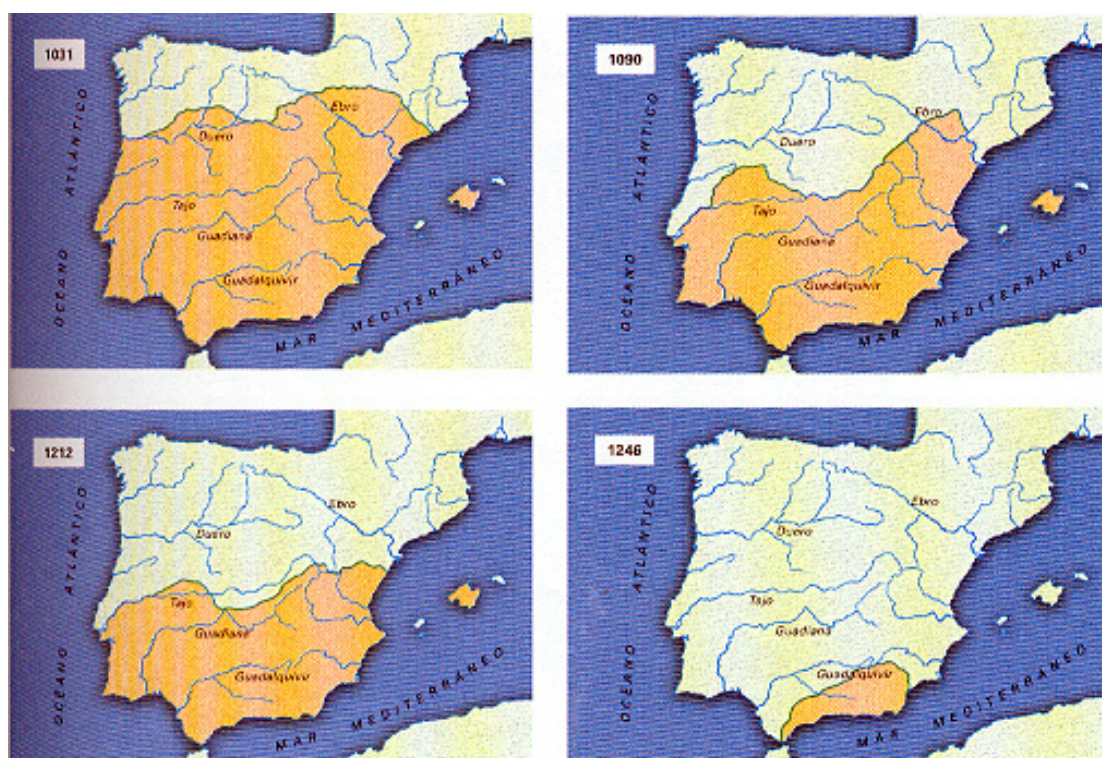


Fig. 1. Evolución de las fronteras en la península ibérica entre los dominios cristianos y los musulmanes, entre 1031 y 1246².

¹ El surgimiento del románico es difícil de determinar, pues se encuentran edificios con una estructura que podría catalogarse como románica en tiempos anteriores a este siglo, incluso a finales del s. IX, como trata Palomero Aragón (2002), pp. 39-71. Sin embargo, este trabajo se consagrará a la escultura, y la incorporación de la misma al edificio religioso de modo sistemático no se produce hasta la segunda mitad del s. XI, encontrándose unos de los primeros ejemplos en Jaca (1063) o Frómista (c. 1070). La existencia de algunas obras de marfil románicas hacia mediados del s. XI con iconografía similar a la que se traspone luego al templo, ha llevado a establecer el punto de arranque del románico escultórico a mediados del s. XI, teniendo en cuenta la ausencia de documentación que permita fechar con precisión los monumentos.

² Mapa procedente de Hilgemann y Kinder (1994), p. 192.

Muchas de las iglesias y los monasterios analizados en este trabajo se sitúan en antiguas zonas fronterizas y se caracterizan por un aspecto fortificado, sirviendo a efectos logísticos y simbólicos para consolidar el poder cristiano (eclesial, soberano, nobiliar) sobre el territorio. Pero la temática escultórica de las iglesias situadas en estas regiones no ofrece grandes diferencias respecto a la que vemos desarrollarse en los templos románicos del norte, en el Camino de Santiago, así como con en el románico francés. Por ello, los motivos esculpidos no parecen depender tanto de la ubicación específica de la iglesia como de las pautas unificadoras del estilo románico. De este modo, el románico hispano no fue un fenómeno autónomo y se inscribió en el marco de un proceso global registrado en el ámbito cristiano occidental, que se inicia con la Reforma Gregoriana y con el creciente poder de Cluny como apéndice del papado para homogeneizar la Iglesia y también sus templos y mensajes (orales y artísticos). La Iglesia hispana se vio aglutinada por Roma, desde donde los monarcas peninsulares recibieron el requerimiento de tributos, así como el impulso ideológico y el apoyo para desarrollar la guerra contra los musulmanes. De este modo, los factores que influyeron en el desarrollo del arte románico están profundamente relacionados con la nueva configuración eclesiástica y política en Occidente. Tampoco la lucha contra el Islam fue un asunto autóctono, pues desde la segunda mitad del s. XI los papas mostraron cada vez más interés por el combate territorial contra los dominios islámicos peninsulares, e incitaron a otros cristianos occidentales, principalmente francos, a combatir en la Península junto a los cristianos hispanos. Los papas sacralizaron el combate contra el Islam como un asunto que, lejos de ser mundano, implicaba la salvación del alma y la integridad religiosa de combatientes, caballeros, clérigos y reyes. Esta iniciativa ampliaría sus horizontes con la cruzada hacia Tierra Santa a finales del s. XI, logrando aglutinar a los reinos occidentales bajo un proyecto guerrero compartido, tratando de limar sus diferencias en la unión frente a un enemigo común. Por ello, también el románico europeo coincide en el tiempo con el despliegue de las primeras cruzadas orientales.

El estudio de los contextos histórico, político y social en los que surge y se desarrolla el románico hispano se inscribe, así, en una coyuntura occidental más amplia, sin la cual no puede entenderse este fenómeno artístico. Por otro lado, los movimientos territoriales y los hitos alcanzados en la lucha contra el Islam sólo se explican profundizando en la ideología que llevaron aparejada y en los mecanismos de difusión de la misma, pues llegó a crearse una percepción del Islam relativamente homogénea en Occidente que calaría en todos los estratos de la sociedad. Este trabajo propone la inserción de la imagen esculpida en ese proceso de difusión ideológica; por ello resulta imprescindible profundizar en los cambios políticos y de mentalidad que influyeron en la construcción de iglesias románicas y en el surgimiento de una actitud común frente al Islam, que adquiere protagonismo en el pensamiento eclesiástico, laico y popular.

En los tiempos del románico, entre los siglos XI y XIII, vemos consolidarse una percepción negativa y demonizada del musulmán que dista mucho de retratarlo. La asimetría entre lo que verdaderamente ocurrió y la percepción colectiva de los

acontecimientos se gesta en los siglos centrales de la Edad Media, por lo que este capítulo de aproximación teórica se centra más en el mundo de las ideologías y del imaginario que en el de los movimientos territoriales, ya que interesa más conocer al musulmán imaginado por los cristianos que al musulmán que habitó la Península en los siglos centrales de la Edad Media. La imagen plástica es más reflejo de ese *enemigo imaginado* que de un enemigo real³; retrata cómo fue presentada y justificada la guerra mediante la construcción de una noción sobre el musulmán sin vocación de objetividad. Sin embargo, conviene hacer un recorrido por el complejo proceso de enfrentamientos territoriales entre los reinos cristianos y las taifas, los almorávides y almohades. Aunque este análisis ha ocupado las páginas de cuantiosos y excelentes estudios, y no se aportará nada nuevo al respecto, es preciso conocer la evolución política y territorial de los lugares en los que se asentaron las iglesias estudiadas. De este modo, el lector podrá situar históricamente la erección de los templos mediante la consulta comparada de su cronología (incluida en el *Anexo*) con las transformaciones sufridas en el mapa peninsular durante los siglos del románico, y conocer las relaciones políticas entre los gobiernos cristianos y los musulmanes en cada momento constructivo. Se trata de un proceso complejo y abigarrado en cambios, por lo que se hace necesaria una exposición sintética, aunque densa, del mismo. La bibliografía consultada sobre la materia es sumaria y muy general, pues no se pretende ofrecer un estado de la cuestión, sino un marco histórico que sitúe este trabajo, cuyo objeto de estudio es bien distinto. El contexto castellanoleonés recibe una mayor atención, pues más de dos tercios de las iglesias estudiadas se sitúan en esta región, debido al mayor número de iglesias románicas existentes. Por su parte, el aparato ideológico que amparó este proceso recibirá un análisis más profundo al revestir mayor importancia en el mensaje de las iglesias, que dependió de la centralización eclesiástica.

³ Entendiéndose "imaginado" como concebido en el pensamiento, pero también como transpuesto a la imagen artística: el enemigo convertido en imagen.

1. CONTEXTO POLÍTICO DE LA GUERRA CONTRA EL ISLAM⁴

1. 1. RELACIONES DIPLOMÁTICAS Y BÉLICAS ENTRE LOS REINOS CRISTIANOS PENINSULARES Y LOS ESTADOS ANDALUSÍES: DE MEDIADOS DEL SIGLO XI A MEDIADOS DEL SIGLO XIII

A grandes rasgos, puede decirse que desde los siglos VIII al XI, la sociedad hispano-cristiana pasó de la simple resistencia más o menos eficaz frente a las ofensivas andalusíes a la consolidación de sus diferentes reinos. Especial intensidad alcanzan las aceifas musulmanas en tiempos de Almanzor que, aunque expediciones sorpresa de carácter breve, siguen a la ocupación de la línea del Duero por sus predecesores y siembran el desconcierto y el pánico en numerosas poblaciones del norte, que sufren la quema de sus cosechas y el saqueo. Almanzor y sus razzias destructivas serían largo tiempo recordados por los cristianos hispanos, que transmitirían a sus descendientes el temor y el rencor hacia quien se convirtiera en paradigma del enemigo musulmán⁵. Entre 977 y 1002 sus campañas devastaron y aterrorizaron a los vecinos del norte, siendo estas operaciones cifradas en 56 por los cronistas musulmanes⁶. Las crónicas hispanas posteriores fueron menos generosas en

⁴ El término con que generalmente se ha aludido al proceso histórico de lucha contra el Islam en la Península es el de *Reconquista*. Su significado literal, que apunta a la conquista de un territorio que fuera arrebatado a la misma entidad política que lo recuperó, conlleva una desvirtuación de los acontecimientos ocurridos entre 711 y 1492. No obstante, este concepto refleja con precisión la ideología hispana elaborada desde el s. IX en el conflicto territorial y religioso contra el Islam. Las batallas entabladas contra el poder andalusí ampararon su legitimidad en la identificación de los nuevos reinos cristianos (particularmente el asturiano, luego el leonés y, después, el castellano-leonés) con la monarquía visigoda, pretendiendo establecer líneas genealógicas directas que convirtieran la ocupación cristiana del territorio en la recuperación de algo que les había sido arrebatado y que les correspondía por justa herencia. Este término y este concepto ha sido objeto de numerosas y profundas consideraciones, especialmente en los últimos tiempos, e incluso de una interesante tesis doctoral que demuestra que su uso es muy moderno y, en todo caso, posterior a la Edad Media (cuando se hablaba principalmente de "restauración". La tesis es de M. Ríos Saloma y está actualmente en proceso de publicación, que llevaba por título *La Reconquista en la historiografía hispana. Revisión y deconstrucción de un mito identitario* (2007). Algunos de estos aspectos tratados en Díaz y Díaz (1979) y en Maravall (1981), pp. 254-161. Sobre el concepto de Reconquista y el modo en que surge, la bibliografía es inmensa, recogida sumariamente en Ríos Saloma (2005), pp. 379-414). La conciencia, el ensalzamiento y la reconstrucción de este pasado en los siglos centrales de la Edad Media es lo que convierte el término *Reconquista* en válido para designar la ideología que amparó y acompañó la guerra territorial emprendida por los distintos reinos cristianos hispanos. Pero resulta inexacto y distorsionador cuando se emplea para hacer referencia a los avances cristianos en la expansión espacial y al proceso militar en sí mismo, razón por la que lo escribo en cursiva. Resulta así fundamental diferenciar las sacudidas militares que llevan a la destrucción de al-Andalus de las representaciones ideológicas que legitimaron este proceso de expansión. El vocablo resulta útil para referirse a lo que R. Barkai llama una "conciencia nacional", que ve emerger en la *Historia Silense* (1118) donde se emplean palabras como "liberare" en relación a la toma de Toledo y aparece el prefijo "re" para indicar la "devolución" de algo a quien lo había tenido antes, Barkai (1984), p. 111.

⁵ Un reciente estudio monográfico sobre el *Victorioso* en Sénac (2006).

⁶ García Fitz (2002), p. 25

estas valoraciones⁷ y ofrecen un contrapunto legendario al elaborar la famosa historia de la derrota de Almanzor en Calatañazor, contrarrestando la realidad de una hegemonía islámica mediante narraciones ficticias que, en todo caso, gozarían de una mayor presencia en el imaginario colectivo⁸. Sus campañas más relevantes y famosas fueron sin duda, la toma y saqueo de Barcelona en 985 y la gran expedición a Santiago de Compostela en 997⁹. Las acometidas de este caudillo de carácter casi mítico y su impacto psicológico tuvieron cierta responsabilidad en la creciente organización militar frente al Islam y en el rearme ideológico y logístico que permitiría después la toma de tierras musulmanas, según han indicado algunos especialistas¹⁰.

Pero las razzias musulmanas no se habían limitado a la península ibérica y alcanzaron las tierras francas, creando también allí una sensación de inseguridad permanente y un pánico derivado de los asaltos e incendios que "fueron suficientes para turbar, y duraderamente, los espíritus en todo el Occidente medieval"¹¹. Otros estados musulmanes occidentales atacaron las tierras itálicas, destacando la sangrienta derrota de Otón II en 982 frente a la nutrida armada del emir de Palermo Abu al-Qasim en Calabria¹². La amenaza musulmana en el precario horizonte cristiano occidental de los primeros siglos medievales había llevado al ataque de Roma en 846 que incluyó la propia basílica de San Pedro, y a la consolidación de un enclave islámico sólido en la ciudad apulia de Bari durante el espacio de una generación (entre el 847 y 871), permitiendo el envío de incursiones contra las costas adriáticas de la península itálica y Dalmacia. Cuando los musulmanes fueron expulsados de Bari, no tardaron en consolidar otra base continental cerca de Nápoles, que conservaron hasta 915. Medio siglo después, el emirato de Sicilia (islámica desde 827) cobraría especial importancia militar y cultural, desplegándose desde la isla los repetidos ataques marítimos hacia las regiones de Calabria¹³. Hacia 1040 la isla sufre un proceso de violenta fragmentación en tres provincias islámicas, al modo de las taifas hispanas¹⁴, para terminar sucumbiendo ante los desembarcos normandos definitivamente en 1072¹⁵, en una época caracterizada por la reorganización bélica e ideológica cristiana frente al Islam. De este modo, la amenaza islámica en Occidente extendería la percepción del Islam como un

⁷ La Historia Compostelana (ed. 1994), I, II, 8, p. 75 resta magnitud al ataque musulmán y consolida la leyenda de las enfermedades propagadas entre los hombres de Almanzor como castigo del Santo jacobeo por la devastación de la Catedral.

⁸ Una de las citas más antiguas del castellano es precisamente "En Calatannazor perdió Almançor el su atamor", según F. Marcos Marín en la Introducción del Cantar de Mío Cid (ed. 1997), p. 14. La cita aparece en el s. XIII en el *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy, quien inventa la famosa historia de la estrepitosa derrota de Almanzor en Calatañazor, Lucas de Tuy (ed. 1926), Libro IV, Cap. XXXIX, pp. 329-321, cita en vv. 25-26, p. 330.

⁹ Así como la conquista temporal de León en 988, Orlandis (1976), p. 310.

¹⁰ Guichard (2001), p. 228.

¹¹ Flori (2001 b), p. 50.

¹² Considerada la manifestación más clara de fuerza musulmana fuera de los límites peninsulares, Guichard (2001), p. 228.

¹³ Fletcher (2005), p. 55.

¹⁴ Maurici (1992), p. 264.

¹⁵ Los normandos acaban con el dominio árabe en Sicilia mediante las conquistas de Mesina en 1061 y de Palermo en 1072; Hilgemann y Kinder (1994), p. 139.

nefasto enemigo religioso y territorial más allá del ámbito hispánico desde época temprana, produciéndose al mismo tiempo la intensificación de la ofensiva contra los musulmanes desde distintos puntos de Occidente.

En primer lugar, conviene detenerse en la evolución de los reinos hispanos y en sus luchas frente al Islam para ampliar luego el marco de estas actuaciones al ámbito occidental, pues las directrices del papado parecen tener tanta repercusión en el románico hispano como su contexto político inmediato.

1. 1. a. LOS REINOS CRISTIANOS PENINSULARES FRENTE A LAS TAIFAS: EL SIGLO XI

El panorama de las relaciones bélicas cristiano musulmanas empieza a cambiar profundamente en el s. XI especialmente en el ámbito hispano, operándose importantes transformaciones en el norte. Conforme avanza el siglo se van configurando unas sociedades cristianas ya organizadas para la guerra, que algunos califican de "completamente militarizadas", al verse cada hombre libre comprometido en el servicio de las armas por las distintas disposiciones legales del momento¹⁶. Algunas de estas guerras promovidas desde el norte, que empiezan a incrementarse en la segunda mitad del s. XI, se desencadenan entre los propios reinos cristianos por la delimitación y el control de dominios. De este modo, la lucha contra el Islam no es el único móvil de los enfrentamientos, que con frecuencia responden a intereses más localizados y hasta personales, sin rastro del ideal de expansión del cristianismo. Sin embargo, los enfrentamientos que tienen por objetivo principal las conquistas territoriales frente a al-Andalus proliferan a lo largo del s. XI, agudizándose al final del mismo para seguir un proceso de intensificación casi interrumpido hasta finales del s. XIII¹⁷.

En los reinos de León y Castilla el avance cristiano fue decisivo durante el s. XI, trasladándose la línea de combate del Duero al Tajo. Pero este fortalecimiento cristiano no se gestó unilateralmente en el seno de los reinos septentrionales, pues la coyuntura de desmembramiento del califato tras la muerte de Almanzor invirtió la balanza de poderes peninsulares. Entre 1002 y 1010 asistimos a un giro de la situación en beneficio de los intereses cristianos por el declive de la presión militar musulmana, permitiendo el éxito de las incursiones en la Extremadura del Duero. Varias plazas fuertes que, un siglo antes, habían constituido la frontera más avanzada de al-Andalus pasarían a manos cristianas¹⁸. Sólo dos décadas después, en 1031, el califato sufría su disolución definitiva, desmembrándose el antiguo estado hispanomusulmán en los diversos reinos taifas. Se abre un periodo de debilidad militar y división para al-Andalus, aunque con gran esplendor cultural¹⁹. Esta fue

¹⁶ Maíllo Salgado (1983), p. 32.

¹⁷ A finales del s. XIII toca a su fin este tiempo, iniciado a finales del s. XI, según Ladero Quesada (2001), p. 5.

¹⁸ Tales como San Esteban, Clunia, Osma y Gormaz, García Fitz (2002), p. 28.

¹⁹ Menéndez Pidal (1969), Vol. I, pp. 79-83.

la ocasión más propicia para las monarquías cristianas peninsulares de exacerbar la disgregación del adversario. Sancho III de Navarra (1004-1035) sería uno de los primeros en sacar partido de esta situación, progresando en las conquistas hasta mediados del s. XI con el estímulo de Cluny y del papado, momento en que los antiguos reinos hispanos de León, Castilla y Asturias (reunidos desde 1037) y los de Navarra y Aragón se expandieron desde Galicia a los Pirineos, y desde la costa cantábrica al Duero²⁰.

No sólo las acciones bélicas cobran relevancia, sino también las labores diplomáticas desarrolladas con destreza desde los reinos de León y Castilla. La estrategia política fue la de dividir al adversario, herramienta perfecta par la desestabilización del poder musulmán que ha sido objeto de pormenorizado análisis por F. García Fitz. Se apuntalan entonces las prácticas políticas y los comportamientos diplomáticos que serán adoptados con frecuencia en el futuro por los dirigentes castellano-leoneses frente a sus adversarios musulmanes²¹. Además, encontramos en las monarquías hispánicas una prematura conciencia sobre las nefastas consecuencias de sus disputas para la lucha contra el *paganismo*. El casamiento de Alfonso V de León con Urraca de Navarra en 1023 parece destinado a unir fuerzas contra el Islam o, al menos, así sería reivindicado ante la reticencia del abad Oliva a un enlace consanguíneo²².

Es en el reinado de Fernando I (rey de Castilla desde 1035 y de León 1037-1065) donde se concentran los orígenes de la estrategia política de disgregación, basada en la presión económica sobre algunas taifas a cambio de protección militar y de posteriores exigencias territoriales²³. Se estaban forjando los cimientos del régimen de parias, consistente en la compra de la paz mediante el del pago regular de unos tributos, que garantizarían a las taifas apoyo militar en caso de ser amenazadas por otro reino, fuera musulmán o cristiano, y, por supuesto, la no agresión por parte de su acreedor. Es a mediados del siglo cuando Fernando I negocia las primeras parias con vocación de continuidad, que se estabilizarían como sistema unos años más tarde, si bien el conde de Barcelona y el monarca de Pamplona ya cobraban parias de la taifa zaragozana, mientras Ramiro I de Aragón extendía su *protectorado* sobre las tierras comprendidas entre Sobrarbe y el Gállego. Ramón Berenguer I (1035-1076) había logrado constituir un principado que dominara sobre los demás condados catalanes y se pertrechó de un nutrido ejército para emprender la conquista de tierras andalusíes que consideraba como territorios arrebatados. Amplió su dominio en los condados de Barcelona y Urgel por mantener éstos fronteras con el Islam, a partir de lo cual inició la expansión y el establecimiento de protectorados en las taifas del sur, primero en Zaragoza, luego en Lérida y Tortosa, imponiendo severas parias

²⁰ Flori (2003), p. 258.

²¹ García Fitz (2002), pp. 16-25, y todo el estudio.

²² Las objeciones del abad Oliva fueron ignoradas y en un documento se ponía de manifiesto la intención de este matrimonio que "asegurará el aniquilamiento de los paganos", y que si era impedido persistiría la discordia y la "exaltación del paganismo"; Fuente (2003 b), pp. 107-109.

²³ Su acción consistió en la explotación sistemática de recursos de los reinos taifas a cambio de una supuesta protección y apoyo militar que los amparase como protegidos del gobierno castellano, García Fitz (2002), pp. 29-30.

que aportarían los recursos necesarios para las sucesivas conquistas²⁴. Las acciones de este príncipe condal lo convierten en el verdadero artífice de la expansión occitana de la Casa de Barcelona, si bien sus sucesores llegaron a comprometer la consolidación del principado catalán al luchar por el poder, provocando la intervención del papa, que tenía interés en la unificación y en el fortalecimiento frente al Islam²⁵. Sólo con Ramón Berenguer III (1097-1131) se consolidaría la unidad política en Cataluña, incorporando Besalú y Cerdeña a sus dominios y poniendo los cimientos de la posterior expansión mediterránea²⁶.

Por su parte, Ramiro I de Aragón (1035-1063) consiguió volcar sus esfuerzos en empresas de frontera, ocupó Sobrarbe y Ribagorza, y luchó en la línea oriental de la frontera con Zaragoza, encontrando la muerte en 1063 en el intento de asalto a la fortaleza de Grau²⁷. A mediados de siglo se percibe en la documentación aragonesa la creciente función de los monarcas de expandir la fe cristiana en detrimento del Islam, convirtiéndose la lucha contra los musulmanes en una fuente principal de la legitimidad regia desde 1060, con la irrupción del papado²⁸. También Sancho Garcés IV de Navarra (1054-1076) se benefició de cuantiosas parias zaragozanas entre 1069 y 1073 suscritas por al-Muqtadir²⁹. No obstante, su reinado se vio minado por las pugnas territoriales con Castilla e interrumpido por el fratricidio, lo cual desencadenó que Castilla y Aragón se apresuraran a repartirse su reino³⁰.

De este modo, los príncipes y monarcas cristianos reclamaban parias garantizando la protección de los reinos musulmanes que pretendían permanecer independientes al control de las otras taifas. Los castellanos llegaron a prestar ayuda a sus taifas tributarias contra otros reinos cristianos y en 1063 Fernando I apoyaba a los zaragozanos con éxito en una batalla contra las tropas aragonesas, donde falleciera Ramiro I. No obstante, García Fitz señala que estas alianzas cristiano-musulmanas contra enemigos cristianos no han de ser interpretadas como la falta de arraigamiento del ideal de *Reconquista*, y por el contrario implicaban la persecución de intereses y de ámbitos de expansión propios frente al Islam. El objetivo era tejer una esfera de influencia política para preparar el terreno de las futuras conquistas. Así lo demuestra la acción paralela territorial a cambio de parias contemporánea a la toma de Gormaz y de otros enclaves de la región del alto Duero³¹. En 1062 Fernando I atacaba la zona noroeste de la taifa de Toledo preparando la futura ocupación, pero desistió del ataque

²⁴ Carrasco Pérez (2005), p. 98.

²⁵ Ramón Berenguer II (1076-1082) y Berenguer Ramón II (1076-1097). En 1082 Ramón Berenguer II organiza una coalición con Aragón, Pamplona y Lérida-Tortosa contra la taifa de Zaragoza que acabara en derrota, tras lo que las luchas por el poder, que llevarían a su propio asesinato, pusieron en riesgo los logros alcanzados por su padre, *Ibidem.*, pp. 100-101.

²⁶ *Ibidem.*, 101.

²⁷ Laliena y Sénac (1991), pp. 121-122, 147-148; Carrasco Pérez (2005), p. 105.

²⁸ Laliena y Sénac (1991), pp. 134-135.

²⁹ 12000 mancos de oro al año, según acreditan los tratados de paz y tregua suscritos por este soberano, Carrasco Pérez (2005), 102.

³⁰ *Ibidem.*, 103-104.

³¹ En torno a 1058-1059 Fernando I lanza una ofensiva por la frontera del Duero oriental conquistando las fortalezas de Gormaz, Berlanga y Vadorrey, avanzando después hacia el sur y tomando las localidades de Santiuste, Güermeces y Santamera, García Fitz (2002), p. 32.

a cambio de una gran cantidad de oro, plata y telas preciosas ofrecidas por Al-Ma'mun de Toledo³². Se trata de una de tantas ocasiones en que un mandatario taifa conseguía poner fin a una cabalgada cristiana por medio de un cuantioso pago, que no sólo hacía muy rentables estas campañas para los cristianos sino que propiciaba el debilitamiento militar y económico del enemigo³³. Un año después de atacar la taifa toledana, Fernando I emprendía una cabalgada contra Sevilla que encontraría un idéntico final.

Así, puede decirse que a partir de los años 40 del s. XI, los castellanos concibieron una estrategia de expansión a medio y largo plazo que consistió en el desgaste económico de sus adversarios y en el incremento de sus divisiones, pues la meta final "no era otra que "recuperar" el territorio que, según entendían, había pertenecido a sus antepasados"³⁴. Este ideal de *Reconquista* fue claramente expresado por Fernando I cuando, con motivo del ataque al reino de Toledo en 1045, se encontró con la negativa al pago por la paz, ante lo que el monarca envió una misiva explicando que sus ataques eran como los que antaño "ellos" recibieron de los musulmanes, indicando que "solamente pedimos nuestro país que nos arrebatasteis antiguamente]... [¡Emigrad, a vuestra orilla y dejadnos nuestro país!"³⁵.

La política desplegada por Fernando I tiene así bastante de sofisticación y de miras de futuro, pues bajo una trama compleja de acciones militares y diplomáticas subyace el objetivo último de la expansión territorial frente al Islam. Por ello, el monarca castellano-leonés ha sido calificado como el verdadero primer artífice de una global *Reconquista* por J. A. García de Cortázar³⁶. Según recogería más tarde Lucas de Tuy, el monarca contó incluso con la compañía de su esposa Sancha en algunas campañas, que "aparejaua]... [para él caballos y armas y todas las cosas que eran necesarias"³⁷. Lo cierto es que las conquistas territoriales frente al Islam constituyeron una prioridad en la política de este monarca, que inauguraba la estrategia del apoyo a cambio de parias con el objetivo futuro de desequilibrar la estabilidad interna de los adversarios (por la vía de las imposiciones económicas y de la sumisión política). Este sería un comportamiento con larga vida en la historia de las relaciones entre los estados cristianos y musulmanes en la península ibérica.

Las pugnas fraternas por la herencia del reino de Fernando I paralizan toda actividad contra la frontera musulmana hasta 1072, cuando vuelven a reunificarse los reinos en manos de Sancho II³⁸. Pero es con la llegada de Alfonso VI (1072-1109) cuando la táctica de

³² *Ibidem.*, p. 34.

³³ Aunque ha intentado compararse esta situación a la del vasallaje y así se hace desde los textos cristianos de la época, en los documentos que recogían estos acuerdos queda claro que los estados firmantes mantenían íntegramente su soberanía, *Ibidem.*, p. 35.

³⁴ *Ibidem.*, p. 36.

³⁵ *Ibidem.*, pp. 37, lo toma de Ibn 'Idari al-Marrakusi, *al-Bayan. Reyes de Taifas*, p. 199.

³⁶ García de Cortázar (1990), p. 701. Para García Fitz y otros autores, parece claro que el objetivo último de la estrategia de Fernando I era la expansión territorial y política de sus dominios, a modo de paso previo para la integración de al-Andalus en el reino de Castilla y León, García Fitz (2002), p. 38.

³⁷ Según la *Crónica* de Lucas de Tuy, Lucas de Tuy (ed. 1926), Libro IV, Cap. LIX, vv. 16-21, p. 360. Citado por Fuente (2003 b), pp. 111-112.

³⁸ Fernando I, con un sentido plenamente patrimonial de la monarquía, divide su reino entre sus hijos en 1065: a Sancho, el mayor, le da Castilla; a Alfonso, el predilecto, León, que llevaba implícito el concepto de imperator, y al tercero, García, en Galicia. Las hijas, Urraca y Elvira reciben, bajo promesa de no casarse, los monasterios de

desgaste por extorsión económica y la utilización de los conflictos entre los reinos taifas alcanzan su madurez³⁹. El rey de León (1065) y luego de Castilla, desterrado por su hermano, encontró asilo en el Toledo de al-Ma'mun, hecho que fue considerado providencial por la crónica posterior para la toma de la antigua capital visigoda⁴⁰. El enfrentamiento entre las taifas de Toledo, Sevilla, Granada y Zaragoza ha sido atribuido a la astucia política del castellano, lo cual le permitiría despejar el panorama para emprender acciones militares al tiempo que ingresaba cuantiosos tributos y tesoros⁴¹. La presión fiscal ejercida por el monarca sobre la taifa toledana vino a sumarse a sus problemas internos. En 1082 estalló en Toledo una revuelta contra al-Qadir, cuyos cabecillas intentaron pactar con Alfonso VI siendo duramente reprimidos por su rey⁴². No obstante, la desestabilización política, económica y social de la ciudad, fomentada por las parias, contribuyó notablemente a la falta de resistencia a la ocupación alfonsina de 1085. Así, se resta credibilidad a las fuentes cristianas que hablan del cerco y asedio durante siete años (tratándose probablemente de uno), idea alimentada por la leyenda según la cual Alfonso VI habría averiguado en su exilio el modo de tomar la ciudad⁴³. Por el contrario, cobra verosimilitud la posibilidad de una entrega negociada de la ciudad tras una permanente presión militar y labor diplomática⁴⁴. En todo caso, la toma de Toledo tuvo un significado simbólico muy importante para la cristiandad occidental que acogió con euforia la conquista de la antigua capital visigoda. Esta ciudad se había convertido también en una especie de "capital" fronteriza islámica, adquiriendo un papel central en el imaginario andalusí, por lo que su ocupación cristiana sembró también un sentimiento de precariedad entre los musulmanes hispanos⁴⁵.

Tras tomar Toledo, Alfonso VI quiso controlar militarmente los distritos que habían pertenecido a esta taifa, de Guadalajara hasta Talavera, y llegó a cercar Zaragoza al año

los tres reinos: el Infantazgo, que aparece frecuentemente en las Crónicas y en las gestas. La leyenda cuenta que este territorio disperso tenía dos capitales: Zamora (de Doña Urraca) y Toro (de Elvira). Pero Sancho, el primogénito, no aceptó la desmembración del reino y trató de reunirlo bajo su poder, combatiendo durante ocho años a sus hermanos, y cuando estaba a punto de lograr su sueño, el Vellido Dolfos acabó con su vida en 1072. Entonces Alfonso viene desde Toledo, donde se había refugiado en este reino musulmán vasallo, para asumir el gobierno de los reinos que habían quedado sin monarca. *Cantar del Cerco de Zamora* (ed. 1986), Introducción, p. 71; Menéndez Pidal (1969), Vol. I, pp. 176-178.

³⁹ Un trabajo de referencias sobre este monarca en Reilly (1998).

⁴⁰ En todo caso, su paso por Toledo generó una relación con el rey taifa y el descubrimiento de las posibles disidencias internas de la ciudad que aprovecharía posteriormente, García Fitz (2002), p. 41.

⁴¹ Una serie de alianzas y traiciones llevadas a cabo con y contra los dirigentes taifas, dan muestra de su habilidad diplomática y agudeza política, otorgando provechosos frutos a Alfonso VI. *Ibidem.*, p. 43-45. Según García-Fitz, la política alfonsina hacia la taifa toledana constituye el ejemplo paradigmático de la estrategia de disolución que comenzó a concretarse en 1079, seis años antes de la toma de la ciudad. La muerte de al-Ma'mun a mediados de 1075 agudizó la deriva de Toledo: Valencia se separó y se declaró bajo soberanía nominal de Zaragoza, al-Mutamid de Sevilla le arrebató Córdoba y emergieron antiguas divisiones internas, *Ibidem.*, p. 46.

⁴² Las rebeliones internas fueron tónica general en la ciudad islámica desde el s. VIII, Fierro Bello (2001), pp. 38-39.

⁴³ Leyenda propagada por la Primera Crónica General de España (ed. 1977) Vol. II, cap. 827, p. 504.

⁴⁴ García Fitz (2002), pp. 50-51.

⁴⁵ Fierro Bello (2001), pp. 29, 37-38, 60.

siguiente de la conquista toledana⁴⁶. De este modo, la agresividad de la política del monarca se intensificó tras la toma de Toledo, que llevó al extremo la presión fiscal hasta hacerla insostenible para los gobernantes y súbditos de las distintas taifas⁴⁷. Aquí residen las causas principales de la penetración almorávide, pues el clima de tensión entre los gobernantes andalusíes y el acoso cristiano llevaron a la petición de ayuda a los norteafricanos y a la resultante destrucción del sistema de taifas⁴⁸. Entonces el régimen de parias se demostró temporalmente agotado, y los logros territoriales conseguidos bajo el mismo llegaron a estar en peligro.

1. 1. b. LOS REINOS CRISTIANOS PENINSULARES FRENTE AL PODER ALMORÁVIDE (1086-1147)

La intervención almorávide supuso para los reinos cristianos la llegada de una amenaza militar sin precedentes desde el califato, que se hizo manifiesta en la derrota campal de Zalaca (Sagrajas) en 1086 con la que los norteafricanos hicieron acto de presencia. Es entonces cuando la política de Alfonso VI cambia de rumbo ante un nuevo peligro que trastoca su orden de intereses, congelando los tributos a las taifas y renunciando a sus aspiraciones territoriales a cambio de un compromiso para expulsar a los africanos⁴⁹. Algunos atribuyen motivaciones religiosas a la llegada de los almorávides que, no obstante, mostraron fuertes pretensiones territoriales⁵⁰. En todo caso, su llegada supuso el colapso de la estrategia cristiana de desgaste del adversario mediante extorsión económica y rentabilización de la división política.

Entre 1090 y 1094 tuvo lugar la primera gran avalancha almorávide, acabando con todas las taifas excepto las más poderosas, Zaragoza y Valencia, que sucumbirían poco después⁵¹. Las taifas fueron así absorbidas por sus iniciales libertadores y el panorama

⁴⁶ Como consecuencia de ello, el reino de Valencia (anexionado a Zaragoza años antes) pasó a manos de al-Qadir, el cual era un mero instrumento en manos de Alfonso VI, *Ibidem.*, pp. 70.

⁴⁷ Esto hizo que la situación pasara de “lo sobrellevable a lo absolutamente inadmisibile”. En Toledo, la conversión de la mezquita mayor en templo cristiano y la adopción del título de Emperador de las dos Religiones se interpretan como claras provocaciones, pues los gobernantes musulmanes lo consideraron una ofensa y un gesto de orgullo que denotaba su ambición de conquista de los demás estados musulmanes, *Ibidem.*, pp. 64-65.

⁴⁸ Jover Zamora y Viguera Molins (1997), pp. 50-51. Parece que fueron las exigencias territoriales castellanas a al-Mutamid el desencadenante de la llamada a los norteafricanos, García Fitz (2002), p. 69.

⁴⁹ Primera Crónica General de España (ed. 1977), Vol. II, cap. 888, p. 558.

⁵⁰ “Ascéticos, puritanos e intolerantes, los almorávides estaban escandalizados por lo que sucedía al otro lado del estrecho, en España, donde los musulmanes se veían obligados a pagar tributo a los no musulmanes y estaban cobrando para ello impuestos no admitidos en el Corán. Yusuf, su caudillo, decidido a purificar la observancia islámica, pasó a España en el año 1086 e infligió una grave derrota al rey Alfonso”, Fletcher (2005), p. 84.

⁵¹ Valencia es tomada por el Cid en 1094, pero sólo hasta 1102 en que cae en manos norteafricanas, mientras Zaragoza consiguió mantenerse entre la difícil situación que le sometía al pago de parias castellanas, las presiones militares aragonesas y el impulso anexionista almorávide que acabó por consumarse en 1110, García Fitz (2002), p. 76.

peninsular empezó a recordar al de tiempos anteriores. El sur se unificaba bajo una autoridad política islámica poderosa, que ha sido objeto de análisis por M. Fierro⁵².

Por su parte, los reinos nororientales también conocieron grandes transformaciones en el último cuarto del s. XI. A partir de 1076 se produce la reunión de aragoneses y pamploneses bajo una misma corona, la de Sancho Ramírez (1063/1076 hasta 1094). La época entre 1076 y 1134 es decisiva para la consolidación institucional y legal, lo mismo que para la priorización de la lucha frente al Islam⁵³. Las fuerzas conjuntas de Aragón y Pamplona permitieron iniciar las hostilidades contra la taifa zaragozana mediante la ocupación de castillos y aldeas en el valle oscense, pasando de iniciales escaramuzas que erosionaban las defensas fronterizas, a la importante conquista de Monzón en 1089. En 1091 el monarca llegaba junto a su hijo casi a las puertas de Zaragoza ocupando la fortaleza del Castellar, en la margen izquierda del Ebro⁵⁴.

De alguna manera, los avances frente a los musulmanes y los subsecuentes recursos económicos dieron cohesión a esta sociedad guerrera y agrícola. La ruptura del frente formado por las poblaciones de Tudela, Ejea, Huesca, Barbastro y Lérida sería la obsesión del príncipe y próximo rey Pedro, pues su padre encuentra la muerte en el cerco de Huesca en 1094. Sólo dos años después, la capital oscense era tomada por Pedro I⁵⁵, posición que permitía conquistar la codiciada Barbastro, cuya resistencia se hizo insostenible y abrió sus puertas en 1100. No obstante, Zaragoza se resistía a pesar de los intentos, y no caía en manos cristianas hasta la llegada de Alfonso I *el Batallador*⁵⁶.

En torno al cambio de siglo, el sector fronterizo occidental y central presenta un cierto inmovilismo que se mantiene durante el primer cuarto del s. XII, pues resulta imposible la expansión frente a la nueva y poderosa unidad política almorávide, llevando incluso al repliegue castellano a las posiciones al norte del Tajo. Las disensiones internas surgieron ahora del lado castellano-leonés a la muerte de Alfonso VI en 1109⁵⁷, que otorgaron protagonismo político a su hija Urraca⁵⁸. La apropiación de los antiguos territorios taifas por

⁵² Sobre la autoridad política y religiosa en época almorávide ver Fierro Bello (2007 b), pp. 99-120.

⁵³ Sancho Ramírez puso todo su empeño en las conquistas de las tierras ocupadas por el Islam, llegando a ser calificada su monarquía de vasallático-militar, Carrasco Pérez (2005), pp. 107-108; Laliena y Sénac (1991), pp. 134-135.

⁵⁴ Carrasco Pérez (2005), pp. 108-109.

⁵⁵ Laliena y Sénac (1991), pp. 160-166.

⁵⁶ "Inflamado de valor guerrero" y alimentado por el espíritu de cruzada, lanzó su propia cruzada contra Zaragoza, pues la muerte del Cid (julio 1099) le hizo desistir de Valencia. No obstante, Zaragoza se resistió en una escaramuza fallida, por lo que creó la fortificación de Juslibol (Deus lo vol), nombre tomado del grito cruzado para la conquista de Jerusalén. La toma de Zaragoza sería ya obra de Alfonso I en 1118, Carrasco Pérez (2005), pp. 108-110.

⁵⁷ El infante Sancho murió pronto tratando de defender la frontera toledana y la coyuntura política fue muy compleja tras la desaparición del monarca, con el acceso al poder de la reina Doña Urraca, su problemático matrimonio con Alfonso I de Aragón y los enfrentamientos civiles que asolaron durante décadas las comarcas castellano-leonesas. Todo ello hizo que los proyectos de expansión pasaran a un segundo plano, García Fitz (2002), p. 77. Lacarra de Miguel (1976); pp. 74-79.

⁵⁸ Sobre el poder ostentado por Urraca, heredera de los reinos de León y Castilla al fallecer su padre Alfonso VI en 1109, Fuente (2003 a), pp. 66-68; que además jugó un papel importante como mecenas artística, al atribuírsele la segunda fase constructiva de San Isidoro de León; Martín (2008), pp. 357-378.

los almorávides fue fulminante en los sectores fronterizos portugueses y castellano-leoneses. El control norteafricano de Granada, Sevilla, Almería y Badajoz se había consumado al poco de cruzar el estrecho (1090-1094), y las fronteras orientales de la Península fueron golpeadas hasta conseguir entrar en Valencia en 1102 y en Zaragoza en 1110. El empuje almorávide parecía incontenible también en el oeste, anexionándose Lisboa y acercándose peligrosamente a Toledo al tomar Consuegra y Talavera en 1109.



Fig. 2. *Expansión almorávide en torno a 1100*⁵⁹.

El cuerpo a cuerpo dejaba ahora las derrotas del lado cristiano, siendo vencido el ejército castellano-leonés en Uclés. En veinte años, los almorávides habían logrado reunificar al-Andalus y recuperar para el Islam el territorio al sur del Tajo (todo cuanto anexionara Alfonso VI), permaneciendo sólo Toledo en aquella orilla del río⁶⁰.

Por aquel tiempo, los castellanos sólo pudieron optar por la resistencia y fueron los reinos más orientales los únicos capaces de hacer frente a los almorávides, especialmente el rey aragonés Alfonso I que conquistaba Zaragoza en 1118, tomando igualmente Tudela, Calatayud y otras fortalezas situadas en la orilla derecha del Ebro. Pero el *Batallador* tuvo que enfrentarse igualmente con las pretensiones expansivas de su hijastro Alfonso VII, coronado rey en León en 1126 (rey de León y Castilla entre 1127 y 1157)⁶¹. La muerte del monarca aragonés otorgó a Alfonso VII la hegemonía sobre los estados cristianos y los acontecimientos que se sucedieron permitieron que la definición de fronteras entre los

⁵⁹ Mapa procedente de Hilgemann y Kinder (1994), p. 194.

⁶⁰ García Fitz (2002), pp. 78-79. Lisboa sería ocupada por Alfonso I, primer rey de Portugal, en 1147, Orlandis (1976), p. 311.

⁶¹ La guerra civil entre los partidarios de la reina castellana y del monarca aragonés, se vio complicada por las aspiraciones del hijo de la primera, el futuro emperador Alfonso VII, y por enfrentamientos con los reinos de Portugal, Navarra y Aragón. Así, cuando este accedió al trono en 1126, su reino llevaba veinte años desvinculado de la antigua política de expansión hacia el sur e, incluso, de la defensa de la frontera; Ladero Quesada (1998), pp. 202-209. Un reciente trabajo monográfico sobre Alfonso I en Lema Pueyo (2008).

reinos septentrionales experimentara un nuevo y rápido impulso que se vio encarnado en su proyecto imperial. En éste concurrieron la idea de unión entre los poderes hispano-cristianos, la restauración del reino de Navarra bajo García Ramírez, el gobierno conjunto de Aragón y Cataluña por Ramón Berenguer IV y la proclamación regia de Alfonso I de Portugal⁶². Así, Alfonso VII se hacía coronar como *totius Hispaniae Imperator* en la primavera de 1135 con el respaldo del papa, erigiéndose como el mayor poder cristiano peninsular y como el que había de liderar las acciones frente al Islam⁶³.

Por su parte, el poder almorávide empezaba a mostrar fisuras ante la existencia de insurrecciones entre la población andalusí, manifestándose una creciente debilidad militar⁶⁴, lo cual ya había sido aprovechado por Alfonso VII para pactar con Zafadola, antiguo rey de la taifa zaragozana, prometiendo convertirle en gobernante de al-Andalus. El objetivo era crear un bloque andalusí que erosionase el poder almorávide: la estrategia de división del adversario volvía a cobrar vigor⁶⁵. Las conquistas del Emperador fueron notables, y en 1133 se ponía al frente de un ejército para internarse en tierras andalusíes y dirigir una gran cabalgada junto a Zafadola, asolando todo el valle del Guadalquivir desde Córdoba hasta Jerez. Las posiciones musulmanas en la frontera del Tajo empezaron a ser desmanteladas. En 1143 las huestes de Toledo, Ávila y Segovia, derrotaban al ejército almorávide comandado por los gobernadores de Sevilla y Córdoba, y se hicieron incursiones al año siguiente en Úbeda, Baeza, Almería y Granada⁶⁶. La estrategia de división dio tempranos frutos, y en 1145 los andalusíes iniciaban la guerra contra los almorávides, llegando a tomar gran parte de los enclaves del sur⁶⁷. Se sucedieron dos años de una gran confusión política en al-Andalus: mientras los andalusíes cordobeses se situaban bajo Zafadola, los almorávides llegaban a tomar de nuevo la antigua capital califal en 1146, aunque por poco tiempo. En 1147 Alfonso VII conquistaba Calatrava, logrando meses después la ambiciosa conquista de Almería⁶⁸.

⁶² Sucesos que ocurrieron entre 1135 y 1139, Ladero Quesada (2001), p. 44.

⁶³ Ladero Quesada (1998), pp. 410-411.

⁶⁴ Jover Zamora y Viguera Molins (1997), pp. 57-59, 65-71. El primer síntoma claro de insurrección de una parte de la población andalusí frente al poder almorávide lo encontramos en Córdoba en 1121, cuando la agresión de un bereber negro a una mujer cordobesa dio lugar a un gran tumulto de la población contra los africanos que desembocó en una rebelión abierta de los cordobeses contra los almorávides, siendo expulsados de la ciudad. También la población mozárabe daría muestras de descontento hacia la dominación almorávide, buscando apoyo bélico en Alfonso I de Aragón, García Fitz (2002), pp. 83-84.

⁶⁵ Llegaron a un acuerdo de especial trascendencia por el que el musulmán reconocía al castellano como rey, señor y amigo, y le entregaría el castillo de Rueda. En contrapartida, Zafadola recibiría unas fortalezas en las fronteras toledanas y en las cercanías del Duero con el compromiso del cristiano a auxiliarle militarmente contra los almorávides y convertirle en gobernante de los musulmanes de al-Andalus bajo tutela y protección del reino castellano-leonés. Esta astuta estrategia es interpretada por los expertos como un intento por evitar atenuar el rechazo de la población musulmana a un predominio cristiano directo, obviando para ello exigencias económicas y territoriales, García Fitz (2002), p. 87.

⁶⁶ Ladero Quesada (1998), pp. 421-423.

⁶⁷ Algunos solicitando ayuda a Zafadola y otros negándose para evitar someterse a los cristianos, García Fitz (2002), p. 94.

⁶⁸ Ladero Quesada (1998), p. 423. Ayudado, en este caso, por genoveses y catalanes que perseguían establecer nuevas bases comerciales y eliminar la piratería que asfixiaba sus actividades económicas, amparados todos ellos por el papa Eugenio III que les otorgó el rango de cruzada, García Fitz (2002), p. 101.

El poder almorávide se desplomaba tanto en la Península como en el Magreb, pero un nuevo poder musulmán vendría a ocupar el lugar dejado por ellos. Una vez más, los nuevos dirigentes serían llamados por los andalusíes, pues la reticencia al yugo tributario y territorial cristiano fue más fuerte que cualquier disensión y lucha de poder contra los norteafricanos.

1. 1. c. LOS REINOS CRISTIANOS PENINSULARES FRENTE AL PODER ALMOHADE (1148-1230)

La iniciativa guerrera contra el Islam vuelve a recaer en manos castellanas tras la entrada de los almorávides en 1148. El espacio islámico peninsular alberga ahora a los andalusíes, a los restos de población almorávide y a los almohades recién llegados, circunstancia que fue aprovechada por Alfonso VII para nuevas anexiones territoriales. Es factible que el monarca pactara con el dirigente de los almohades, Ibn Ganiya, y que éste, cercado en la medina de Córdoba, aceptara rendirle vasallaje a cambio del dominio de la ciudad⁶⁹. Gran parte de la población andalusí optó por someterse a los almohades, pero otro sector de la zona levantina se resistió, lo cual también fue rentabilizado por el Emperador, al pactar la constitución de un frente común ante los nuevos ocupantes africanos con los gobernadores de Valencia y Murcia.

También hubo convenios para delimitar ámbitos de expansión frente al Islam entre los estados cristianos. En 1151 Alfonso pactaba con Ramón Berenguer IV con motivo de unos conflictos con Navarra y de su expansión hacia tierras andalusíes. Además de repartirse los territorios de Sancho IV, se demarcaron las zonas de posible ocupación hacia el sur de Aragón-Cataluña y de Castilla y León. Según el trato, el catalán se asignaba como áreas de conquista Murcia, Lorca y Valencia (por las que tuvo que prestar vasallaje al Emperador), mientras el castellano se reservaba el resto de al-Andalus. Estos acuerdos son considerados como muestra de un primer planteamiento global de la *Reconquista*⁷⁰.

No obstante, el nuevo avance almohade arrebató al castellano todas sus conquistas andaluzas entre 1152 y 1153, aunque la independencia de Murcia y Valencia se mantendría hasta 1172. La muerte de Alfonso VII en 1157 y la desintegración del reino castellano-leonés tras más de un siglo unificado alteraron los planes militares trazados por el Emperador. El reparto del reino entre sus hijos Sancho III y Fernando II cambiaba considerablemente las relaciones con los poderes musulmanes peninsulares⁷¹.

Por su parte, los reyes de Castilla y Aragón pactaron entre 1158 y 1165 repetidas treguas y alianzas con el *Rey Lobo* Muhammad ibn Mardanis (monarca andalusí sobre los

⁶⁹ Jover Zamora y Viguera Molins (1997), pp. 85-86; García Fitz (2002), p. 99.

⁷⁰ García Fitz (2002), p. 105.

⁷¹ Ladero Quesada (1998), pp. 445-448. Además de dividirse los recursos para la batalla, surgían disensiones en los repartos territoriales. Se hace el Acuerdo de Sahagún para solventar estos desacuerdos, continuando con “el principio de institucionalización y cristalización jurídica de la Reconquista”, García Fitz (2002), p. 109.

dominios de Levante), frente al poder almohade como enemigo común⁷². Alfonso VIII (1158-1214), nuevo rey de Castilla desde la infancia, mantendría la política de alianzas para lograr disensión y desgaste en el adversario y perseguir el triunfo del cristianismo sobre el Islam, objetivo último que aparece marcado en la *Crónica del Emperador Alfonso VII*⁷³. El miedo a las ofensivas almohades era constante, por lo que la alianza con el *Rey Lobo* se convirtió en un factor estratégico esencial para la seguridad de Castilla. Estas alianzas beneficiaron también al levantino, que sitiaba Jaén en 1159⁷⁴. No obstante, Ibn Mardanis pagaba parias muy altas al rey de Aragón para garantizarse treguas y ayuda mercenaria⁷⁵, por lo que esta red de acuerdos favorecía a todos pero los hacía dependientes los unos de los otros. Pero los convenios alcanzados empezaron a dar frutos y, a partir de 1159, la ofensiva almohade disminuye sobre las fronteras. No son tiempos de grandes conquistas como en la época del Emperador y los avances cristianos se convierten en pequeñas razzias dañinas emprendidas por milicias concejiles, como la de Ávila (que toma la zona de Sevilla y Jerez en 1158 dirigida por Sancho y Gómez Jiménez)⁷⁶, mientras Fernando II se movilizaba por primera vez conquistando Alcántara en 1166.

Un nuevo empuje almohade trastoca la situación en 1165, logrando arrinconar al *Rey Lobo* en la zona levantina y despejar el camino hacia las fronteras cristianas. Los reinos de León y Castilla gozaban entonces de cierta salud. Se pactaba con los portugueses tras años de querellas fronterizas y Castilla acordaba con Aragón hacer frente común al empuje almohade en el sudeste, que limaba persistentemente los dominios del rey levantino⁷⁷. De poco sirvieron estas iniciativas, pues en 1172 los almohades habían arrebatado importantes áreas al *Rey Lobo* al tiempo que ponían en práctica la estrategia desplegada desde antiguo por sus enemigos, sacando provecho de nuevos conflictos entre Portugal, León y Castilla para desestabilizar al bando cristiano⁷⁸. El leonés Fernando II había pactado con los almohades para frenar la expansión portuguesa, más preocupado por las demarcaciones de su reino que por tomar la iniciativa contra los musulmanes. De este modo, tanto León como Castilla se veían desposeídos de sus herramientas políticas para luchar contra los norteafricanos y era necesario replantear una estrategia que pasaba por reunificar el bloque cristiano peninsular y deponer sus diferencias territoriales, lo cual fue insistentemente reclamado desde el

⁷² Ladero Quesada (1998), p. 458. La resistencia andalusí a los almohades era factor determinante para castellanos y aragoneses, por lo que apoyaron a los levantinos para frenar la expansión norteafricana y fomentar el desgaste militar y económico de al-Andalus, de cara a facilitar la ampliación del territorio cristiano.

⁷³ *Crónica del Emperador Alfonso VII* (ed. 1997), Libro I, 71, p. 85, “se reunieron en los palacios reales y trataron los temas pertinentes a la salvación de todo el reino de España”.

⁷⁴ García Fitz (2002), p. 114.

⁷⁵ Especialmente cuantiosas fueron estas parias entre 1160-1165 y 1168-1170, que oscilaron entre los 25.000 maravedís de oro y los 40.000, tanto en tiempos de Ramón Berenguer IV como en los de Alfonso II, Ladero Quesada (1998), pp. 458-459.

⁷⁶ *Ibidem.*, p. 459.

⁷⁷ En 1165 leoneses y portugueses concertaban un acuerdo matrimonial, mientras que en Castilla los partidarios de Fernando II sólo mantenían el control sobre Toledo, que pronto fue sometida por Alfonso VIII eliminando las injerencias leonesas en 1166. La concentración en la frontera sur hizo desatender la occidental, y un aventurero portugués hizo importantes conquistas en la misma, García Fitz (2002), pp. 118-120.

⁷⁸ *Ibidem.*, p. 121.

papado⁷⁹. Una irrupción almohade en tierras castellanas en 1172, despertó la conciencia cristiana a pesar de fracasar, y en los años siguientes se firmaron sucesivas treguas y se comprobó que los ataques conjuntos (de castellanos, leoneses y portugueses) eran muy eficaces y rentables.

Por este tiempo, las órdenes militares se habían consolidado como elemento fundamental para la defensa territorial y Alfonso VIII les entrega puntos estratégicos para la protección del reino y la preparación de futuros ataques⁸⁰. En 1177 los reyes de León, Castilla y Aragón se entrevistaban en Tarazona, tras lo que la situación frente al Islam cambiaba de modo determinante. Fernando II emprendía meses después una cabalgada contra el Guadalquivir que llegó hasta Arcos y Jerez, mientras Alfonso II atacaba tierras murcianas. Pero la estabilidad cristiana no llegaba hasta la firma de paz entre León y Castilla en 1181, tras un tiempo de conflictos, con la que Fernando II se comprometía a no volver a pactar con los almohades⁸¹. Nunca antes se había acordado de modo tan claro una unión frente al Islam: Fernando II y Alfonso VIII emprendían ataques simultáneos con éxitos ofensivos y defensivos. En los años siguientes concurren las acometidas castellanas y portuguesas contra al-Andalus desde el este y el oeste. Mientras el portugués dividía sus fuerzas para encaminarse a la Tercera Cruzada, el castellano saqueaba las inmediaciones de Córdoba y Sevilla⁸².

La muerte de Fernando II vuelve a quebrar la armonía cristiana, y su sucesor Alfonso IX se alía con Portugal para aspirar a mayor autonomía y territorio. El descontento de Roma era notorio, que veía decaer la lucha contra el Islam tanto en Oriente como en Occidente, por lo que se enviaron legados del papa para interceder⁸³. En 1194 el Cardenal Gregorio conseguía que los reyes de Portugal, Castilla y León firmasen el tratado de Tordehumos para poner fin a las discordias y reanudar la guerra contra el Islam, favoreciendo igualmente la colaboración de Navarra. El pacto no impidió la derrota de Alfonso VIII en Alarcos al año siguiente, resultado de la precipitación del castellano que no esperó a la llegada de sus aliados, aunque estaban en las inmediaciones⁸⁴.

El fracaso en Alarcos en 1195 tuvo graves consecuencias para la unidad cristiana, que volvió a quebrarse ante los pactos de Alfonso IX con el emir contra Castilla. El avance almohade se hizo efectivo entonces en el valle del Tago y en la frontera toledana. Nuevas ocupaciones recíprocas entre reinos cristianos llevaron a la excomunión de Alfonso IX y de algunos nobles por el papa Celestino III e, incluso, a la predicación de una cruzada con

⁷⁹ *Ibidem.*, pp. 120, 126.

⁸⁰ El rey de castilla no dejó de fortalecer sus fronteras entregando a la Orden de Santiago la villa de Uclés en 1174 y a la de Alcántara un importante conjunto de fortalezas y villas situadas en torno a Toledo, e incitó a los calatravos a campañas de conquista. Los documentos reales empiezan a definir en este tiempo a las órdenes militares como “muro” o “escudo” de la cristiandad, *Ibidem.*, p. 129.

⁸¹ Ladero Quesada (1998), pp. 481-483.

⁸² En 1189 Sancho I de Portugal se dirigió con efectivos europeos a la Tercera Cruzada, García Fitz (2002), p. 134.

⁸³ *Ibidem.*, p. 137.

⁸⁴ Ladero Quesada (1998), pp. 505-508; Jover Zamora y Viguera Molins (1997), pp. 98-100.

indulgencia contra el rey de León⁸⁵. Fue una manera efectiva de lograr la paz entre León y Castilla que se aliaban por medio de matrimonio, aunque sólo hasta 1207. Mientras, se asiste a un periodo de treguas con al-Andalus que dura hasta 1210. En esta fecha, el papa Inocencio III enviaba una bula al arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, para que informara a sus sufragáneos de las intenciones de Pedro II de Aragón sobre el inicio de una guerra contra los almohades, instándole a hacer partícipe a Alfonso VIII⁸⁶. Es así como se gestaba la famosa batalla de las Navas de Tolosa que tendría categoría de cruzada⁸⁷.

Para la batalla de las Navas se reunieron los reyes de Aragón, Navarra (Sancho VII) y Castilla con sus concejos, que estuvieron en directo contacto con Roma en el año previo a la batalla. El impulso papal logró atraer una importante presencia franca a las tierras castellanas: los caballeros de Gascuña y Poitou, el arzobispo de Burdeos y los obispos de Narbona y Nantes acudieron con sus mesnadas. También asistieron de modo independiente caballeros portugueses, leoneses, asturianos y gallegos⁸⁸.

La victoria cristiana en las Navas de Tolosa en 1212 fue de vital importancia territorial pero también simbólica. A efectos estratégicos y de manera inmediata, tan sólo impidió la penetración de los almohades en Castilla, que hubiera tenido nefastas consecuencias para los intereses cristianos. No obstante, la campaña proporcionó un inmenso botín, tanto, que aún desconcierta a los historiadores porqué los almohades acudían a la campaña con semejantes riquezas, víveres, familiares y bienes muebles, más propios de un pueblo buscando instalarse que de un ejército⁸⁹. Por otro lado, las consecuencias psicológicas y simbólicas de la victoria fueron enormes. A la euforia por el triunfo cristiano con un escaso número de bajas (entendido como la innegable muestra de que Dios estaba con los defensores de la cruz, e importante impulso para permanecer unidos en el futuro frente a los musulmanes) se unió el descalabro del enemigo, que se completó con el asalto a Úbeda y con un balance de muertos musulmanes cercano a la cifra de 100.000, según las fuentes cristianas⁹⁰.

La unión de los reinos cristianos peninsulares frente al Islam fue mucho mayor a partir de esta determinante batalla, a la que siguieron diversos acuerdos y el intento fallido de asedio a Baeza pocos años después, depuesto por el castellano a causa de la falta de víveres y de las epidemias. Se sucede entonces una década de treguas con los almohades que contravenían los requerimientos de cruzada lanzados desde Roma tras el IV Concilio de Letrán, iniciado en 1215⁹¹. Nuevas presiones vinieron desde Roma cuando en 1218

⁸⁵ García Fitz (2002), p. 140.

⁸⁶ Ladero Quesada (1998), pp. 531-532.

⁸⁷ Se ha indicado que la bula de cruzada fue otorgada por Inocencio III para unir a las fuerzas cristianas y evitar que Castilla y Navarra lucharan entre sí, Riley-Smith (1995), p. 37.

⁸⁸ Ladero Quesada (1998), pp. 535-536.

⁸⁹ *Ibidem.*, p. 541; Uno de los mayores especialistas sobre esta batalla es M. Alvira Cabrer, ver Alvira Cabrer (1996), pp. 249-264.

⁹⁰ Según testigos presenciales como el obispo de Narbona y el propio Alfonso VIII, Ladero Quesada (1998), p. 542.

⁹¹ La victoria en las Navas provocó el entusiasmo de Inocencio III, que organiza una expedición de cruzada desde Mesina y Brindisi 1217, García Fitz (2002), pp. 148-149.

Honorio III afirmaba con rotundidad que la presencia de los *sarracenos* en España se debía a las disensiones entre cristianos y no a la fortaleza enemiga⁹². Se producen entonces acuerdos de colaboración armada entre Aragón y Castilla, que se vieron reforzadas por la llegada de cruzados ultrapirenaicos, mientras el arzobispo de Toledo organizaba sus propias cruzadas contra los almohades.

El triunfo en las Navas había venido a acrecentar y hacer visible la decadencia militar y política almohade, que había fundamentado su cohesión en la organización bélica sin lograr aglutinar sus diversidades socioculturales⁹³. Se sucedieron entonces diversos califas que duraban poco en el poder, siendo frecuentemente asesinados. El último que mantuvo un vínculo con la Península, al-Ma'mun, se marcharía a Marraquech en 1228, quedando tras él sólo algunos poderes locales almohades que se debatirían entre la toma de poder local y la conquista cristiana⁹⁴. Desde 1224 las oportunidades estratégicas de unión cristiana y disgregación del adversario se ven incrementadas, cuando los reinos castellanos y leoneses (reunidos definitivamente en uno solo desde 1230) amplían considerablemente sus territorios⁹⁵. Fernando III *el Santo* (1217/1230-1252) sería el encargado de poner en práctica la estrategia de sus antecesores y de recoger sus frutos practicando la extorsión económica a al-Ma'mun mientras asistía a la resistencia andalusí frente a los norteafricanos. Fue entonces cuando logró desplegar exitosas incursiones en el valle del Guadalquivir que culminarían con la toma definitiva de Córdoba en 1236 y de Sevilla en 1248⁹⁶. Mientras, el rey de Aragón Jaime I *el Conquistador* (1213-1276) conquistaba Valencia y las Islas Baleares (1229-1235 y 1238)⁹⁷, siendo sus campañas y las del castellanoleonés apoyadas decididamente por el papado⁹⁸. Se inauguraba así un periodo en el que, a pesar de una cierta persistencia de hostilidades entre los reinos hispanos⁹⁹, el Islam hispano se vería completamente arrinconado hasta sucumbir definitivamente ante el ataque de los Reyes Católicos en 1492.

⁹² Mansilla Reoyo (1965), p. 124.

⁹³ Jover Zamora y Viguera Molins (1997), pp. 101-102.

⁹⁴ *Ibidem.*, pp. 103-105.

⁹⁵ La anexión durante el s. XIII de la Murcia musulmana y de las tierras del Valle del Guadalquivir (desde Sierra Morena al Atlántico) supuso un inmenso crecimiento de la Corona de Castilla cuantificado en un aumento superior al 50% de sus territorios, contando la superficie que ocupaba Castilla y León antes de 1230, Ruiz Souza (2004), p. 21.

⁹⁶ Jover Zamora y Viguera Molins (1997), pp. 104-105.

⁹⁷ Si bien Menorca no sería cristiana hasta 1287, Valdeón Baroque (2006), pp. 114-117.

⁹⁸ Nieto Soria y Sanz Sancho (2002), p. 152.

⁹⁹ Como, por ejemplo, la guerra castellano-navarra de 1368, Azcárate Aguilar-Amat (1982), pp. 83-98.

1. 1. d. UN APUNTE SOBRE LAS NUEVAS POBLACIONES CRISTIANAS TRAS LA CONQUISTA

Como he señalado al inicio de este capítulo, una parte importante de las iglesias analizadas en este estudio pertenecen a regiones que fueran islámicas y luego fronterizas con anterioridad a la consolidación del poder cristiano sobre las mismas. El recorrido emprendido por este denso y abigarrado proceso político y territorial ha respondido a la necesidad de conocer cuanto ocurre en cada reino en el momento de la erección de los templos estudiados, a pesar de que sus mensajes dependieron principalmente de una ideología centralizadora planteada desde Roma, como se explicará a lo largo de este capítulo.

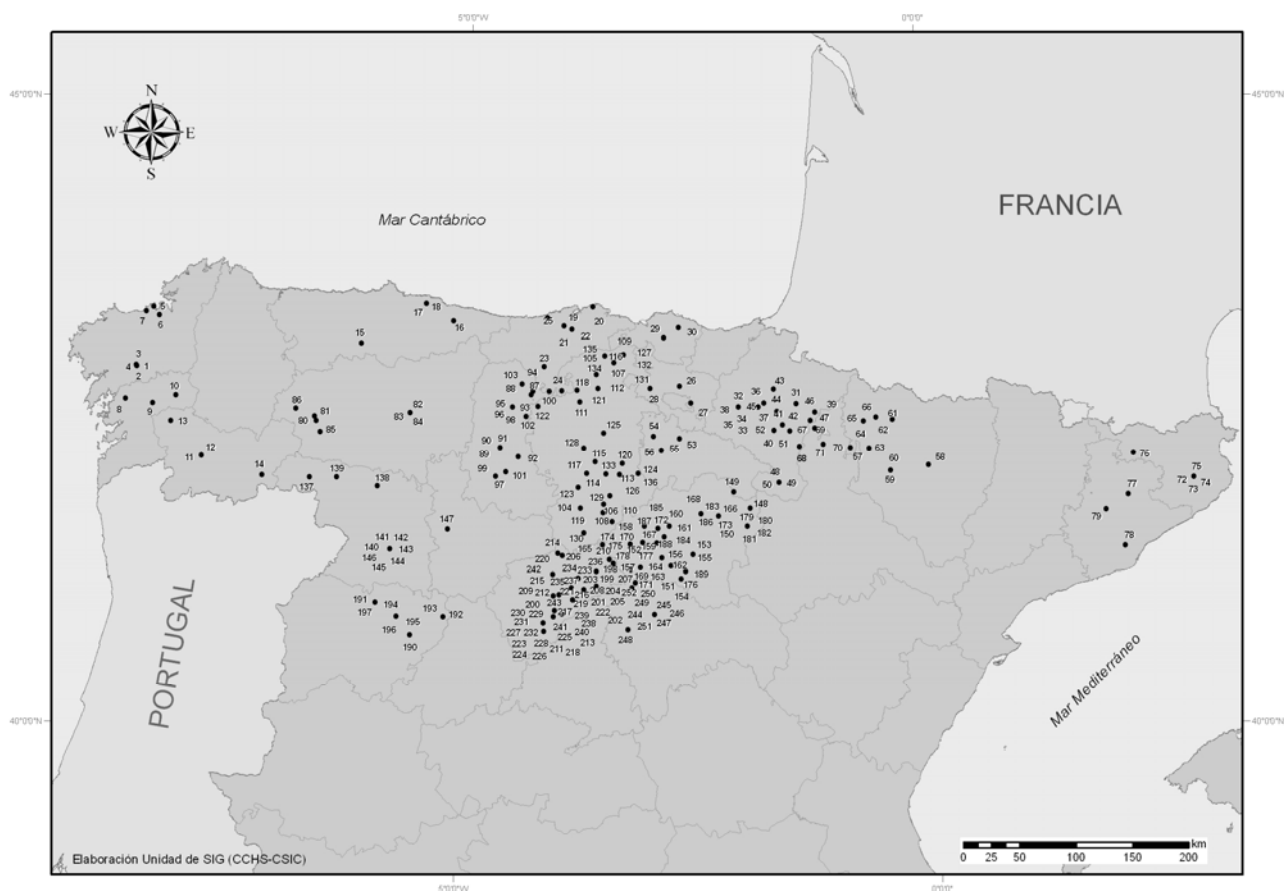


Fig. 3. Mapa con la distribución de las iglesias estudiadas en el trabajo de campo en las actuales demarcaciones provinciales. Las iglesias se identifican por números, cuyas correspondencias aparecen en el listado Anexo junto a otros planos detallados. Elaborado por la Unidad SIG (CCHS, CSIC)¹⁰⁰.

Más de la mitad de las iglesias estudiadas en el trabajo de campo de este estudio pertenecen a regiones conquistadas al Islam a partir de la segunda mitad del s. XI. La

¹⁰⁰ Deseo dar las gracias desde aquí a Ismael Gómez Nieto, técnico de esta Unidad que confeccionó mis mapas, y a la directora de la misma, Isabel del Bosque, por volcar sus esfuerzos en que se hiciera esta labor.

mayoría de éstas se concentran en la meseta, destacando las actuales provincias de Segovia (46 iglesias), Soria (42 iglesias), Zamora (10 iglesias), Guadalajara (9 iglesias) y Salamanca (8 iglesias). Mientras, en la región de Huesca y Zaragoza han sido analizadas 15 iglesias. Por otro lado, el románico hispano en su conjunto es un fenómeno tardío, especialmente en estas regiones, lo cual ha de ser tenido en cuenta para valorar el contexto político e ideológico de la escultura. Sabemos así, que la mitad de las iglesias contienen decoración realizada en la segunda mitad del s. XII, y que más de un cuarto de las mismas se decoraron entre finales del s. XII y principios del XIII, o bien en el primer tercio del s. XIII¹⁰¹, cuando el arte gótico ya empezaba a imponerse en los grandes núcleos urbanos.

Dicho esto, conviene acercarse brevemente a la realidad social de las regiones conquistadas al Islam, donde se construyeron más de la mitad de las iglesias hispanas analizadas. En la meseta castellana tuvo lugar un proceso de ocupación, que no de repoblación completo, como se venía sosteniendo antiguamente¹⁰². La cuenca del Duero fue poblada desde inicios del s. IX por iniciativa de la monarquía astur, bajo el sistema de *presura*, según el cual la ocupación iba acompañada de una inmediata explotación agrícola¹⁰³. Aun en siglos posteriores, a las conquistas seguía la necesidad de habitar y reforzar las tierras ocupadas, y desde el s. XI el poblamiento se realizó mediante el traslado de emigrantes de las llanuras castellanas hacia Toledo, Ávila, Salamanca y Portugal, mientras la región del Ebro seguiría habitada por la antigua población musulmana que cultivaba los campos al servicio de los cristianos¹⁰⁴. La región soriana y segoviana se pobló con aragoneses y navarros, así como con castellanos septentrionales y con algunos emprendedores ultrapirenaicos¹⁰⁵. No obstante, el proceso de repoblación constituye un tema muy vasto que se extiende a lo largo de un amplio periodo¹⁰⁶ y, a pesar de estar íntimamente relacionado con el papel que cumplieron las parroquias en el mismo, su estudio escapa a este trabajo.

¹⁰¹ Repito aquí los porcentajes proporcionados en la Introducción, basados en un total de 238 iglesias, pues la cifra de 252 incluye piezas artísticas como sarcófagos o capiteles sueltos, e incluso iglesias góticas. Un 7% de iglesias son del s. XI; un 18% de iglesias fueron decoradas en la primera mitad del s. XII; un 48% de iglesias cuya escultura es realizada en la segunda mitad del s. XII, y un 27% de iglesias decoradas en la transición del s. XII al XIII, o bien a inicios del s. XIII.

¹⁰² Son muchos los autores que han participado de la desmitificación de la idea de una completa repoblación, que atañe también a los siglos anteriores, basándose en evidencias arqueológicas. Un resumen de la bibliografía en Peña Bocos (1991), pp. 249-259; Casa Martínez (1991), pp. 89-94; Valdeón Baroque (2006), pp. 74-75.

¹⁰³ Valdeón Baroque (2006), p. 76.

¹⁰⁴ Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Vol. I, pp. 467-468.

¹⁰⁵ Maíllo Salgado (1991), pp. 17-22; Parte de la "europeización" de la Península se debió a la llegada de inmigrantes francos de toda condición: magnates, monjes, comerciantes o cruzados, Orlandis (1976), p. 310. Sobre la Extremadura castellano-aragonesa destacan los trabajos de Villar García (1986), Martínez (1983), y de Barrios García y Martín Expósito (1983), pp. 113-148.

¹⁰⁶ Una obra de referencia al respecto es el trabajo conjunto, dirigido por Jose Ángel García Cortázar *Del Cantábrico al Duero. Trece estudios sobre organización social del espacio en los siglos VIII a X*. Ed. Universidad de Cantabria. Santander, 1999, citado por García de Cortázar (1999) pp. 15-48 y Díez Herrera (1999), pp. 123-155. También Moxó (1979).

Estos pobladores estuvieron implicados directamente en la guerra contra el Islam, especialmente en la zona central y occidental de la Península, pues formaron parte en su gran mayoría de las milicias concejiles que llevaban a cabo repetidas incursiones en tierras enemigas. Compusieron pequeñas mesnadas que tendrían un papel muy relevante en la guerra territorial, combinándose su intervención con las expediciones militares de mayor envergadura encabezadas por el rey u otro insigne señor. Además, la ofensiva cristiana del s. XI pudo organizarse, entre otras cosas, por la propia organización social de los estados cristianos y por la consolidación de su defensa. De este modo, los reinos del norte peninsular crearon un sistema defensivo profundamente inserto en la estructura de la sociedad, comprometiendo en él no sólo al ejército dependiente del rey, sino también al conjunto de la población que se ocupaba de la vigilancia en distintos puntos¹⁰⁷. Estos territorios eran inseguros al principio, al estar expuestos a ataques y razzias más o menos puntuales, razón por la que los monarcas ofrecían incentivos a sus pobladores, como la exención de impuestos y de condenas, así como la entrega de tierras¹⁰⁸. La situación de vanguardia en la línea fronteriza determinó la creación de unos fueros adaptados a esta circunstancia (pero que tendrían una larga duración), donde se percibe una realidad social especialmente violenta. Llama la atención una legislación de particular hostilidad al forastero (*albarrán*), donde se fijan recompensas por la captura de un espía de frontera (quien revelaba información al enemigo), para todo aquél que lo matara y llevara su cabeza ante el concejo. Por otro lado, se imponían severas penas por el incumplimiento de deberes relacionados con la defensa, la incorporación al ejército y la vigilancia¹⁰⁹.

Las parroquias e iglesias en piedra se levantaron sólo cuando las nuevas poblaciones habían desarrollado una capacidad organizadora y económica estable, lo cual sucedía, por lo general, bastantes décadas después de la conquista. Además, la absoluta mayoría de las iglesias de esta región se erigieron con posterioridad al Concilio de Burgos de 1080 que sustituía el rito hispano por el romano¹¹⁰. Fue a partir de entonces cuando se produjo un verdadero impulso renovador que implicó la construcción de templos adscritos de modo más o menos directo a las directrices papales, generalmente a través de la red de control cluniacense. Sólo así se comprende la gran homogeneidad artística de las iglesias románicas y la cercanía de su estilo y temática con el arte francés.

Junto a la influencia de la guerra en la realidad diaria de estos pobladores, hay que destacar la no menos importante presencia de población musulmana en las regiones conquistadas por los cristianos. Los fueros y disposiciones legales así lo reflejan, y de ellos se deduce que una parte de esta población se convirtió al cristianismo de manera inducida¹¹¹. Aunque, con frecuencia, la normativa de estas comunidades post-fronterizas era copiada del

¹⁰⁷ Maíllo Salgado (1983), p. 32.

¹⁰⁸ En los fueros fronterizos, destaca la existencia de medidas de atracción de población a las zonas recién conquistadas, con exenciones penales y fiscales, etc; García Ulecia (1975), pp. 7-8.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, pp. 8- 9.

¹¹⁰ Fita Colomé (1906), pp. 337-341.

¹¹¹ Maíllo Salgado (1983), p. 35.

derecho islámico, no se respetaron las comunidades mudéjares en el grado en que lo habían sido los *dimmiés* en al-Andalus¹¹². Pero las necesidades pobladoras y productivas hicieron vital la permanencia de la población musulmana¹¹³. Así ocurría en ciudades como Toledo, donde, a pesar de ello, se perciben algunas actitudes beligerantes, como la conversión de la mezquita mayor en iglesia incitada por el obispo francés Bernardo, nombrado por Alfonso VI¹¹⁴. Dentro del cambio de política eclesiástica y de rito, parece que las influencias franca y papal se materializaron en algunas iniciativas que agudizaron la confrontación entre cristianos y musulmanes peninsulares. Esto ha sido señalado como un hecho que entronca con la actitud manifestada hacia el Islam hispano desde el papado y desde la orden benedictina, tanto en sus actos como en sus escritos¹¹⁵.

1. 2. EL PAPEL DEL PAPADO Y DEL MUNDO FRANCO EN LA LUCHA CONTRA EL ISLAM ANDALUSÍ

La lucha contra el Islam en la península ibérica sigue una evolución cambiante en virtud de la creciente implicación de Roma en el proceso guerrero e ideológico. Se observa que a mediados del s. XI la intervención del papado en la política hispana es cada vez más notable y que, conforme el poder papal se va asentando en los reinos cristianos peninsulares, también la ideología de la guerra contra el Islam sufre profundos cambios. La creciente noción de la cristiandad como una unidad implantada por el papado, concedió entidad y legitimidad a la idea de *Reconquista*. Se pasa entonces de sustentar la lucha territorial únicamente en el restablecimiento de la soberanía visigoda (inscrita en un entramado de esperanzas proféticas sobre la futura ayuda de Dios), a yuxtaponer los componentes de la guerra sacralizada (y *guerra justa*) y de la salvación del alma por la participación en esa misión de Dios. Este doble flujo ideológico se consolida precisamente mediante la progresiva intervención del papado en el eje de la política hispana, que se lleva a cabo a través del papel directo de los papas, de las relaciones establecidas por la nobleza franca con las monarquías peninsulares y, especialmente, de la orden benedictina de Cluny que implanta la reforma eclesiástica¹¹⁶.

El primer acontecimiento que vincula directamente al papado con la guerra contra el Islam andalusí se relaciona con la efímera toma de Barbastro en 1064, campaña bélica convocada por Alejandro II (1061-1073) un año antes, que implicaría a caballeros de Champaña, Borgoña y Normandía, reclutados por el papa bajo la promesa de la indulgencia

¹¹² “ni sus muftíes, cadíes y alfaquíes gozaron del respeto que gozaban los religiosos cristianos en el dominio islámico”, *Ibidem.*, pp. 35-36.

¹¹³ Ruiz Souza (2004), p. 21.

¹¹⁴ Parece que el monarca se disgustó ante semejante agresión al Islam, Fierro Bello (2001), p. 52.

¹¹⁵ Raizman (1999), p. 137.

¹¹⁶ Flori (2003), p. 270; Laliena Corbera (2005), p. 305; La idea de *res publica christiana* se erige entonces como principal argumento para las guerras territoriales contra el Islam, frente al antiguo concepto de restauración del reino visigodo Cardini (2002), p. 114.

de sus pecados¹¹⁷. Así, esta primera evidencia de la participación y el interés del papado en la lucha contra los musulmanes hispanos se acompañan ya de una participación franca, que será una constante en los siglos sucesivos. El suceso de Barbastro pone de manifiesto el surgimiento de los principios que se consolidarán tres décadas más tarde con la llamada a la cruzada oriental, cuyo fundamento principal es precisamente la remisión de los pecados de los combatientes. De este modo, asistimos a la primera manifestación clara de la santificación de la misión bélica contra el Islam, razón por la que se considera que la cruzada en Tierra Santa tuvo su origen y fuente en el ámbito hispano¹¹⁸.

Más allá de este episodio, es Gregorio VII (1073-1085) quien consolida y demuestra más claramente su intención de arraigar el poder de la sede pontificia en la península ibérica, de incentivar la guerra contra los musulmanes como una defensa de Dios y de la Iglesia, y de implantar su reforma en los reinos cristianos hispanos. Aunque la Reforma Gregoriana se dirigió al conjunto de Occidente, ésta logró una transformación especialmente profunda en la península ibérica, donde todo el orden jerárquico eclesiástico quedó alterado y donde el rito hispano se vio sustituido por el romano¹¹⁹. Esta reforma eclesiástica se articuló en un gran número de iniciativas y transformaciones que abarcaron desde la propia organización y regulación interna del clero, hasta el despliegue de una red monástica que sirviera para afianzar el control sobre el territorio, y por supuesto, la lucha contra las distintas herejías y cismas¹²⁰. Es en manos de este papa y dentro del proceso de reforma donde se percibe con mayor nitidez la iniciativa de movilizar a las fuerzas militares de la cristiandad al servicio de la Iglesia, bajo un concepto catalizador de la Santa Sede, introduciendo por primera vez la expresión *miles christi*¹²¹. Así, parece que la Reforma Gregoriana jugó un papel decisivo en la formación de la idea de cruzada, recuperando la

¹¹⁷ La expedición fue dirigida por Guillermo VIII, conde de Poitiers y duque de Aquitania, aunque una fuente árabe habla del mando principal por parte de un gonfalonero del papa, posiblemente el normando Guillermo de Montreuil. También hubo caballeros peninsulares del condado de Urgel. Es en 1063 y ante el clero de Castel Vulturno, en Campania, donde el papa manifiesta por primera vez que concede remisión de los pecados a los que vayan a Hispania a luchar contra los *sarracenos*, Menéndez Pidal (1969), Vol. I, p. 147; Carrasco Pérez (2005), pp. 105-106.

¹¹⁸ Aunque las noticias directas sobre la responsabilidad de Alejandro II en la convocatoria contra el Islam han sido discutidas, gran parte de los expertos las consideran innegables según señala Laliena Corbera (2005), p. 305. Flori señala a este papa como uno de los más feroces partidarios del combate contra los musulmanes hispanos, Flori (2003), p. 273-276; y Duby pone en directa relación esta promesa de indulgencia con la que luego será constitutiva de la cruzada a Tierra Santa, Duby (1993), p. 61; Barkai (1984), p. 106.

¹¹⁹ Algunos especialistas señalan que la Reforma Gregoriana es en realidad un proyecto iniciado por papas anteriores, y consolidado por los posteriores. Concretamente se habla de la reforma eclesiástica iniciada por León IX (1049-1054), y sobre todo, por Nicolás II (1059-1061); Flori (2003), p. 185. Así, se ha indicado la imprecisión de este término e incluso su incorrección, Álvarez Palenzuela (2005), p. 73. Téngase en cuenta así, que el hecho de que me refiera al proceso de la reforma eclesiástica como gregoriana no implica su atribución exclusiva a Gregorio VII, sino el uso de la denominación habitual para este proceso reformador.

¹²⁰ También llevó a cabo una importante reivindicación de hegemonía política y militar por parte del papado, que se hacía dueño del nombramiento y de la investidura de los prelados, y vino a entrar en colisión con los intereses del reino germánico y de otros reinos occidentales desencadenando múltiples conflictos, pues sus iniciativas venían a responder a una especie de centralización de poder pontificio al estilo monárquico. El conflicto que se derivó de ello, que opuso al reino germánico y al papado, es el denominado como “querrela de las investiduras” o “Conflicto del Sacerdocio y del Imperio”, Flori (2003), pp. 186-188.

¹²¹ Bumke (1982), pp. 90-92.

noción de los combates sacralizados para hacer de ella un instrumento ideológico en la lucha contra los adversarios de la Iglesia. Esta sacralización tiene su máximo exponente en las recompensas espirituales otorgadas a los participantes en las batallas, que sólo pueden ser concedidas por la Iglesia, lo cual revalorizó el papel del papado, que se implicaría en la lucha contra el Islam hispano y con el de otras regiones. Por esta razón, indica J. Flori “Es, pues, en esas regiones donde conviene buscar la mejor expresión de la guerra santa antes de la cruzada propiamente dicha”¹²².

Sería Gregorio VII el primero en reclamar la legítima autoridad de San Pedro sobre las tierras hispanas *reconquistadas*, al dirigir una carta a los barones franceses (que planeaban una incursión en los territorios musulmanes peninsulares en 1073) en la que subrayaba que “el reino de España” había pertenecido desde antiguo a San Pedro y que, a pesar de la ocupación de los “paganos”, seguía perteneciendo a la sede apostólica por derecho legítimo, tras lo que incitaba a todos los príncipes a acudir a luchar Hispania¹²³. Esta advertencia fue hecha poco después a los reyes, condes y príncipes peninsulares¹²⁴. De este modo, el programa gregoriano de “liberación de la Iglesia” no se limitó a la lucha contra la corrupción del clero, dirigiendo los esfuerzos igualmente a la *liberación* de las iglesias bajo tutela musulmana. Su interés en el combate peninsular fue tal que, al subir al trono pontificio en 1073, incitó a sus fieles a que encabezaran un ejército hacia tierras andalusíes bajo un jefe designado por él: Elbes de Roucy. De este modo, a partir de Gregorio VII las expediciones militares en tierras hispanas dejaron de ser asunto de príncipes y reyes locales, especialmente en el plano simbólico e ideológico¹²⁵.

Iniciativas de orden más general como la Paz y la Tregua de Dios se orientan por este tiempo particularmente a favorecer la lucha contra los musulmanes. La idea de la paz entre príncipes y reyes fue especialmente útil para unir fuerzas contra el Islam, y muy necesaria en los reinos cristianos de la Península¹²⁶. Así, aquél movimiento papal que había nacido para proteger los bienes de la Iglesia y para restringir las guerras privadas, constituyó un paso importante hacia la doctrina eclesiástica de la *guerra justa*. En el momento en que la sede pontificia empezó a favorecer la lucha contra al-Andalus y a sacralizar el combate contra el Islam, la *guerra justa* adquirió tintes de *guerra santa*¹²⁷. El propio llamamiento a la cruzada de

¹²² Flori (2003), pp. 264- 266.

¹²³ Documentación Pontificia (1955), n° 6 [1073.04.30].

¹²⁴ Una carta pastoral dirigida el 20 de Junio de 1077 a todos los gobernantes de Hispania, reyes, condes y príncipes, alude muy explícitamente a la “Constitución de Constantino” la cual demostraría que el reino fue transmitido desde antiguo a San Pedro y a la iglesia de Roma, perdida temporalmente por la negligencia de los gobernantes predecesores en estas tierras; Flori (2003), p. 201; Cantarino (1978), p. 206.

¹²⁵ Flori (2003), p. 279.

¹²⁶ Barkai (1984), p. 105.

¹²⁷ El juramento de la “Paz de Dios” hizo que los caballeros se comprometieran, so pena de perjurio y de excomunión, a renunciar a toda violencia contra las iglesias, sus personas y bienes, a no atacar a clérigos, monjes, monjas, y de modo general a todos lo que no portan armas. Por su parte, la Tregua de Dios sí constituye una clara restricción de las actividades guerreras, prohibiendo el uso de las armas de jueves a lunes, recordando con ello la pasión y resurrección de Cristo. Esto denota la clara voluntad por parte de la Iglesia de restringir, no prohibir, las guerras privadas. Sin embargo, también se precisa que esta normativa no se aplica a los violadores de la paz que

Urbano II reafirmaría la tregua haciéndola jurar a los presentes al tiempo que convocaba la guerra hacia Oriente¹²⁸. G. Duby sitúa esta transformación hacia mediados del s. XI, momento en que las instrucciones son claras para que los caballeros dirijan su potencial guerrero hacia el exterior del pueblo de Dios, hacia los *infieles*, siendo la *guerra santa* la única lucha lícita¹²⁹.

Los lazos de unión entre el papado y los monarcas hispanos fueron consolidándose en la segunda mitad del s. XI. Especialmente significativas fueron estas relaciones con la monarquía aragonesa, que condujeron a una expresión cada vez más nítida de la guerra sacralizada dirigida contra los musulmanes. Aunque ya antes de la época de Alejandro II la lucha contra el Islam hispano estaba teñida de religiosidad, es a partir de esta influencia papal (1060) cuando los documentos empiezan a insistir en la guerra contra el *infiel* como prioridad¹³⁰. Las cartas papales resultan muy elocuentes respecto a la ideología de la guerra sacralizada que llegó a impregnar todos los estratos sociales. Así ha sido apuntado por C. Laliena, al indicar que estas cartas eran objeto de exhibición pública con gran aparato simbólico¹³¹. El éxito de estas proclamas consistió en que no sólo encajaba con los intereses de la Santa Sede, pues ofrecían a los mandatarios cristianos un poderoso "combustible ideológico" para llevar a cabo sus conquistas¹³².

Sin embargo, las misivas papales no tenían por único objetivo encarrilar la moral política y religiosa hispana, pues la reivindicación que Gregorio VII habría realizado en 1077 en relación con su legítima autoridad sobre las tierras hispanas (cristianas y por cristianizar), implicaba el sometimiento a Roma bajo forma de tributos y de reparto del botín de las batallas. El rey de Aragón Sancho Ramírez ya se había encomendado al papa en 1068 en un pacto vasallático que le llevó en peregrinación hasta Roma y al compromiso del pago de un tributo anual¹³³ y, por supuesto, a la implantación del rito romano¹³⁴. En el caso de Alfonso

podrán y deberán ser siempre combatidos. Por su parte, la guerra justa es la que, prescrita por el papa, tiene por fin la protección de la Iglesia; Flori (2001 b), pp. 124-126.

¹²⁸ Barthélemy (2005), p. 681. No obstante, la Paz y Tregua de Dios dieron lugar a numerosas excomuniones en tierras francas por motivos muy distintos a la guerra contra el Islam.

¹²⁹ Añade: "En el momento en que la peregrinación a Santiago y a Jerusalén adquirían poco a poco el aspecto de agresiones militares al Islam, las asambleas presididas por los obispos llegaron a condenar cualquier violencia entre cristianos"; Duby (1993), p. 61.

¹³⁰ Laliena y Sénac (1991), pp. 134-135.

¹³¹ Siendo objetos simbólicos en sí mismos, Laliena Corbera (2005), p. 313.

¹³² *Ibidem.*, p. 326. Se refiere particularmente a la visión providencialista de la historia, que no obstante, está en la mentalidad hispana desde las crónicas asturianas. Se pregunta "¿Qué rey o qué dirigente político del norte peninsular podía resistirse a una interpretación de la historia según la cual los ismaelitas habían subyugado secularmente a la cristiandad hispana, para ser derrotados finalmente por su mano?".

¹³³ Para lo que se desplazó en peregrinación a Roma para presentarse como *Miles beati Petri* en 1068, Orlandis (1976), p. 314. Sancho Ramírez volvió a enviar embajadores a Urbano II para renovar el pacto de fidelidad pronunciado veinte años antes, completando este gesto simbólico con el pago de 500 mancusos de oro cada año, Laliena y Sénac (1991), p. 162.

¹³⁴ El ritual de homenaje consistió en el pago de un tributo anual de los citados 500 mancusos de oro, firmando el pacto en el viaje a Roma y con vasallaje a la misma incluyéndose el requisito ineludible de implantar el rito romano en sus dominios. La nueva liturgia se instauraba en San Juan de la Peña, en San Pedro de Loarre y en la abadía de San Victorián, castigando con dureza a los obispos que siguieron practicando los antiguos usos litúrgicos; Carrasco Pérez (2005), pp. 105-106.

VI la relación se planteó de un modo distinto, pues el papa tuvo tanto interés en instituir el rito romano en su reino y la consiguiente influencia posterior, que obvió ante el rey castellanoleonés el pago de cualquier tipo de tributo¹³⁵. Las hermanas y esposas de Alfonso VI también colaborarían en la implantación de la reforma¹³⁶. Por otro lado, varios monarcas hispanos participaron personalmente en peregrinaciones, no sólo a Santiago sino también a Roma y a tierras galas, con el fin de acrecentar la sacralidad real¹³⁷, fundamentando su proyecto monárquico en la asimilación de la expansión del reino con la de la fe cristiana frente a los *infieles*¹³⁸.

La influencia papal fue, en todo caso, determinante en la definición ideológica de la guerra contra los musulmanes peninsulares, pues “Los espacios políticos]... [quedaron entonces vinculados por canales de comunicación en buena parte dominados por los pontífices romanos”¹³⁹. Esta acción pontificia se ejerció principalmente a través de los legados enviados a los reinos hispánicos, que se sucedieron casi sin interrupción desde la primera legación de Hugo el Cándido en 1065¹⁴⁰.

La Reforma Gregoriana en la península ibérica tuvo como una de sus metas fundamentales la sustitución del rito eclesiástico hispánico por la liturgia romana. El rito de tradición visigoda, largos siglos desvinculado de Roma, fue considerado como sospechoso de desviación dogmática por Alejandro II y como contaminado por los arrianos, y quizá por los musulmanes, por Gregorio VII¹⁴¹. Aunque en tierras catalanas el rito central ya había arraigado gracias al abad Oliba de Ripoll, el reino de Aragón lo adopta plenamente en una ceremonia llevada a cabo en el monasterio de San Juan de la Peña en 1071. Sería la orden benedictina con sede en Cluny la que implantaría de manera efectiva la nueva liturgia en tierras hispanas, cuyo papel social y cultural será expuesto más abajo.

La recién conquistada Toledo fue una de las sedes en las que la liturgia romana sería introducida con mayor ahínco, reemplazándose progresivamente a los miembros del clero bajo las directrices del nuevo arzobispo franco, el monje Bernardo de Cluny¹⁴². Alfonso VI

¹³⁵ Flori (2003), p. 201.

¹³⁶ Fuente (2003 a), pp. 70-71.

¹³⁷ Laliena Corbera (2005), p. 295.

¹³⁸ Especialmente los monarcas aragoneses en el s. XI. Laliena y Sénac (1991), p. 197.

¹³⁹ Laliena Corbera (2005), p. 301.

¹⁴⁰ Orlandis (1976), p. 314.

¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 315. Fue el papa Alejandro II (1061-1063) el que tuvo la iniciativa inicial de eliminar el rito por ser irregular, en consonancia con Cluny. Cabe suponer que se trataba de reformar determinadas costumbres que habían sido condicionadas por la presencia árabe, según deduce Cantarino (1978), p. 168, al tener el ambiente toledano ciertas implicaciones islamizantes. El autor señala que no podemos esperar encontrar en las fuentes oficiales una notificación de este hecho, pues se observa la voluntad de ocultar a toda costa el contagio con lo musulmán. Hay que tener en cuenta que también la herejía adopcionista que surgió en la Península siglos antes pudo ser resultado de influencias doctrinales musulmanas, cuestión defendida y desmentida por diversos historiadores recogidos por M. Fierro, Fierro Bello (2001), pp. 50-53. Un gran defensor de estas influencias es Epalza (1994), pp. 29-52; Epalza (2001) pp. 31-66.

¹⁴² A pesar de ello, parece que se trató de un proceso especialmente complicado en esta ciudad por haber sido recientemente islámica y por poseer unas señas de identidad cultural muy marcadas. Parece que se procedió a la relegación de la iglesia mozárabe al papel de puente para los musulmanes que decidían convertirse al cristianismo tras la conquista de la ciudad, según Echevarría (2003), p. 62.

sería ensalzado por las crónicas hispanas posteriores, que destacaban sus méritos de introducir la nueva liturgia y de vencer a los musulmanes. Ambos elementos parece formar parte de una misma concepción global, pues se resalta su papel de eliminar la "idolatría" *sarracena* y de implantar el rito conjuntamente, criticándose duramente el culto visigótico-mozárabe que viene a ser vinculado de algún modo con el Islam¹⁴³.

También Urbano II se volcó en elogiosas palabras hacia Alfonso VI por la conquista de Toledo, celebrando la liberación de la Iglesia toledana, que habría permanecido en manos *sarracenas* por culpa de los pecados del pueblo anterior¹⁴⁴. De alguna manera, Urbano conservaba la percepción de Gregorio VII en su visión providencialista de la historia según la cual los acontecimientos eran dirigidos por Dios, castigando y recompensando a su pueblo al modo que hacía Yahvé en el Antiguo Testamento, y situando los hechos presentes bajo la noción de pedagogía divina¹⁴⁵. Esta visión providencialista de la historia también aparece en las fuentes hispanas para explicar la ocupación musulmana como un castigo por los pecados visigodos¹⁴⁶, mientras la idea de la victoria suscitada por el apoyo de Dios más que por el número de combatientes, será una constante reflejada tanto en las crónicas como en la propia cultura oral, apareciendo el tópico del pequeño regimiento cristiano que vence contra uno más numeroso¹⁴⁷.

En todo caso, las cartas de Urbano II resultan muy reveladoras de la noción de guerra sacralizada en el combate contra el Islam hispano antes del Concilio de Clermont. La idea de una iniciativa militar por la cristiandad como digna de acarrear la remisión de los pecados empezó a equipararse, además, con la acción meritoria de la peregrinación a Jerusalén. De este modo, parece que "la mayor parte de los elementos de Clermont estaban ya reunidos en el pensamiento que Urbano II elaboró a propósito de la guerra sacralizada de reconquista

¹⁴³ La *Historia Compostelana* indica respecto a Alfonso VI que su mérito principal fue la eliminación de la "idolatría" de España y su reemplazo por el culto cristiano. Además, en esta crónica se emplea la frase "Cultura gentium...vana colentium" en relación al culto mozárabe, siendo la acostumbrada para referirse a los musulmanes. En la *Crónica Anónima del Monasterio de Sahagún* (c. 1120), se destaca como punto culminante de la obra de Alfonso VI la extirpación de la idolatría y la aceptación del culto romano, exaltando con entusiasmo el nombramiento de Bernardo, monje de Cluny, como superior del monasterio, que luego será arzobispo de Toledo; Barkai (1984), pp. 120, 299-300.

¹⁴⁴ Documentación Pontificia (1955) n° 24 [1088.10.15]. En 1088 dirigía una carta al nuevo arzobispo de Toledo, situando los hechos presentes en una perspectiva profética, con la recurrente idea de la antigua pérdida de la ciudad causada por los pecados del pueblo, Urbano II, *Carta n°5 Al Arzobispo Bernardo de Toledo*.

¹⁴⁵ Flori (2003), p. 280.

¹⁴⁶ La interpretación de las victorias musulmanas en las luchas contra los cristianos peninsulares como una manifestación de la ira de Dios contra su pueblo, como la materialización de su voluntad, es perpetuada por Jiménez de Rada en su *Historia de los hechos de España*, siguiendo una antigua tendencia aparecida ya en las crónicas asturianas que se citarán más adelante; Jiménez de Rada (ed. 1989), Cap. XV, vv. 23-31, p. 207.

¹⁴⁷ La victoria de Don Pelayo en Covadonga frente a los musulmanes a pesar de la gran desigualdad numérica (c. 722) constituye el principal mito de la *Reconquista* narrado en torno a 1118 por la *Crónica Silense*, Historia Silense (ed. 1959), 23, p. 134. El mismo tópico es recogido por el romancero del Cantar de los Siete Infantes de Lara: "Ay, Dios, qué buen caballero fue Don Rodrigo de Lara! / que mató cinco mil moros, con trescientos que llevaba"; Cantar de los Siete Infantes de Lara (ed. 1986), p. 88.

cristiana”, y que llevaría a situar al mismo nivel de mérito la lucha armada contra los *infieles* de España y los de Oriente¹⁴⁸.

Así, las conquistas cristianas peninsulares fueron situadas desde el papado en un mismo plano que las cruzadas orientales, inscribiéndolas en un programa global de *Reconquista* cristiana. Las ideas que alentaron la lucha en Oriente fueron las mismas que la incitaron en tierras hispanas. De este modo, la ideología que legitimó la lucha contra el Islam se formuló desde la segunda mitad del s. XI en Occidente: primero para dirigirla hacia al-Andalus y, poco después, para suscitar la guerra en Tierra Santa. Esta equiparación fue establecida tras el propio llamamiento a la Primera Cruzada, cuando Urbano II encomendaba a los hispanos que librasen la guerra en sus propias tierras antes de encaminarse hacia Oriente¹⁴⁹, indicación reiterada desde el papado posteriormente¹⁵⁰. La lucha contra los musulmanes hispanos y orientales tuvo el mismo valor *a ojos de Dios*, pues proporcionaba idénticos beneficios espirituales, la misma remisión de pecados (tanto de los pasados como de los que habían de cometer en la aventura de ir a luchar contra los *paganos*).

De este modo, la guerra contra el Islam se convirtió en una fuente de legitimidad real, adquiriendo un carácter *europeo* en función del sometimiento a la autoridad papal y del monopolio espiritual benedictino. La lucha contra al-Andalus constituyó un elemento vital para la introducción y el fortalecimiento de las instituciones europeas en el norte peninsular, y el argumento principal que alió a las monarquías hispanas con *Francia* y *Roma*.

La progresiva primacía del papado en el ámbito hispano se acompañó de la implicación franca en la política peninsular. El intercambio de preciados regalos enfocados a sustentar alianzas entre los diversos soberanos hispanos y francos es buena muestra de ello¹⁵¹. Más elocuentes resultan las uniones matrimoniales con las casas de Borgoña y de Aquitania¹⁵², probablemente propiciadas por la presencia del legado Hugo de Cluny en el

¹⁴⁸ Flori (2003), pp. 282-283, ofrece varios ejemplos en los que la asimilación de España a Oriente con rasgos meritorios equivalentes queda manifiesta, como en una carta del papa al obispo Pedro de Huesca.

¹⁴⁹ Parece que la causa oriental gozó siempre de mucho más prestigio entre las gentes peninsulares, por ello el papa Pascual II se vio obligado en varias ocasiones a recordar que la lucha contra los *moros* de la Península estaba asociada a los mismos privilegios que la cruzada, Flori (2003), pp. 284-285. Así, la predicación en 1095 en Clermont no es el punto de partida de un proceso europeo contra el Islam, pues “anuda finalmente la tupida trama de hilos que enlazaban ideas, protagonistas y vías de transmisión de las nociones de guerra santa y combate contra el Islam para darles una sólida coherencia alrededor de la idea de cruzada”, Laliena Corbera (2005), p. 329.

¹⁵⁰ En la *Crónica Compostelana* se menciona la bula de Pascual II dirigida a los cristianos hispanos en la que el pontífice les exhorta a quedarse en su país y cumplir allí los preceptos de la cruzada “para defender a España de la agresión de los moros y moabitas, que diariamente lanzan incursiones a los territorios del Occidente”, Barkai (1984), p. 124.

¹⁵¹ Algunos de estos regalos fueron intercambiados entre Sancho III el Mayor y Alfonso V con Guillermo V de Aquitania y Roberto II el Piadoso, Laliena Corbera (2005), p. 296.

¹⁵² Ramiro I, hijo de Sancho III, rey de Aragón (1035-1063), contrajo segundas nupcias con una hija del Duque de Aquitania, Guillermo. Alfonso VI de León y Castilla (1065-1109) se casó con Inés, hija de Guillermo VIII de Aquitania y, al fallecimiento de ésta, contrajo matrimonio con Constanza de Borgoña, descendiente de Guillermo III de Aquitania. Por su parte, Urraca, hija legítima de Alfonso VI, fue esposa de Raimundo de Borgoña, naciendo de su unión el futuro Alfonso VIII. Otra hija, ésta bastarda, de Alfonso VI, Teresa, se casó con Enrique de Borgoña. Felipa de Tolosa, viuda de Sancho Ramírez, rey de Aragón entre 1063 y 1094, contrajo segundas nupcias con Guillermo IX, duque de Aquitania. Pedro I, rey de Aragón (1094 y 1104), se casó con una hermana del duque aquitano, mientras Ramiro II, rey de Aragón (1134-1137) lo haría con Inés de Poitiers, hermana de

reino leonés a partir de 1065 y por el viaje a Roma de Sancho Ramírez tres años después. Estos hechos han sido señalados como la inauguración de una nueva época en la que la Santa Sede empieza a convertirse en la columna vertebral de la política hispana mediante una alianza cada vez más sólida con los magnates galos¹⁵³. De este modo, los lazos hispano-francos fueron anudados por manos papales y las motivaciones de tales iniciativas estuvieron estrechamente relacionadas con la lucha contra el Islam. Así lo demuestran las diversas campañas guerreras que recibieron ayuda ultrapirenaica. A las citadas expediciones de Barbastro y de Elbes de Roucy, se suman otras campañas¹⁵⁴. En la segunda década del s. XII, Alfonso *el Batallador* también reclamó la colaboración de sus vasallos y amigos del Mediodía francés (acudiendo también caballeros normandos) con la que conseguiría la toma de Zaragoza, Tudela, Tarazona, Borja, Calatayud y Daroca¹⁵⁵. La pérdida de intensidad de los avances cristianos posteriores llegó a preocupar al papado tanto como la contemporánea unificación de Siria y Egipto bajo Saladino. Estos hechos no sólo fueron relacionados desde la óptica cristiana: los musulmanes habían adquirido conciencia de constituir un enemigo común y en 1190 llegaba a Sevilla los embajadores de Saladino para pactar una colaboración militar con el emir¹⁵⁶. La diplomacia papal fue entonces determinante para una unión de los poderes cristianos peninsulares que permitiera hacer frente a los musulmanes, como ha sido explicado más arriba respecto al tratado de Tordehumos.

No obstante, la participación franca en la lucha contra los estados andalusíes fue muy inferior a la que la leyenda y algunos historiadores han querido dar a entender¹⁵⁷. Especialmente representativos de esta tendencia son los trabajos de M. Defourneaux, pues se ha señalado una inclinación a sobredimensionar el papel franco en la *Reconquista* por parte de este autor¹⁵⁸. No obstante, y con independencia del verdadero papel militar desempeñado por las fuerzas ultrapirenaicas, el intenso flujo ideológico procedente del papado y del mundo cluniacense resulta evidente. Del mismo modo, éste no se gestó únicamente desde fuera¹⁵⁹, pues muchas de las ideas desarrolladas por los primeros polemistas hispanos contra el Islam (Eulogio y Álvaro de Córdoba) fueron absorbidas por la mentalidad papal y cluniacense, como se explicará en siguientes apartados. Así, el discurso de autojustificación doctrinal de la conquista cristiana de al-Andalus integra elementos a la vez endógenos y exógenos en un conglomerado que difícilmente permite una separación de los componentes que actúan en las dos direcciones, pues también Cluny y Roma asimilan

Guillermo X de Aquitania; Cantarino (1980), p. 95. Más casos relativos a los condes catalanes en Laliena Corbera (2005), p. 296.

¹⁵³ Laliena Corbera (2005), p. 306.

¹⁵⁴ Se sabe de la participación de francos en las campañas hispanas, Lot (1946), Vol. II, p. 268, y de la promoción de las mismas a través del camino jacobeo o por los mismos medios que éste se popularizaba (cantares y leyendas).

¹⁵⁵ Del Mediodía fueron Gastón de Béarn, Centulo de Bigorra, Arnaldo de Lavedan, el obispo de Lescar, Auger de Miramont, Bernardo de Comminges y Pedro de Gavarret; mientras entre los normandos estaba su primo Rotron conde de Alperche; Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Vol. I, p. 467.

¹⁵⁶ García Fitz (2002), p. 137.

¹⁵⁷ Así lo indican Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Vol. I, p. 467

¹⁵⁸ Especialmente Goñi Gaztambide (1958), si bien éste parece minimizar en demasía el papel cluniacense.

¹⁵⁹ Muchos reconocen que la idea de guerra santa se gesta en la Península de manera endógena antes de confluir con las incitaciones gregorianas a partir de la década de 1070, Laliena Corbera (2005), p. 323.

elementos procedentes de ambientes hispanos haciéndolos trascender al imaginario de las sociedades occidentales¹⁶⁰. De este modo, asistimos a la existencia de un tejido ideológico común que hizo sentir como propias de toda la cristiandad occidental las conquistas territoriales frente a los musulmanes. Tampoco puede dudarse de la presencia gala en el ámbito hispano, con independencia de las campañas bélicas, pues existen testimonios de la resistencia interna a la creciente presencia franca y hasta papal¹⁶¹, que fue inevitable por los conflictos de intereses que provocó, especialmente en el campo de las jerarquías eclesiásticas. Pero esta resistencia se ve contrarrestada por los documentos que dan muestras de aceptación y mimetismo con dichas influencias¹⁶². Parece así que la oposición a la influencia franca resulta más reveladora de su gran presencia y poder que de lo contrario¹⁶³.

La profunda homogeneidad artística, la similitud entre la escultura románica francesa y española, guarda una íntima relación con la implantación de una religiosidad y de una ideología común. Algunas crónicas francesas reclaman la autoría franca en las victorias frente a los musulmanes en la Península, lo cual no demuestra una participación militar real, pero indica la conciencia de ello y la expansión de esta idea¹⁶⁴. El imaginario colectivo se vio alimentado por leyendas que favorecieron la percepción de la presencia ultrapirenaica como una ayuda frente a los musulmanes. La famosa historia de la llegada de Carlomagno junto a su sobrino Roldán hasta los confines de Hispania para derrotar a los musulmanes, constituyó un elemento esencial para una percepción benevolente de la llegada franca a tierras hispanas, cumpliendo el papel de involucrar a los galos en los asuntos hispanos y, especialmente, en el Camino de Santiago. La *Crónica del Pseudo-Turpín*, o *Historia Karoli Magni et Rotholandi* (c.1130) fue escrita por el clérigo poitevino Aymeric Picaud y

¹⁶⁰ *Ibidem.*, p. 291.

¹⁶¹ Así lo revelan ciertas crónicas como la *Silense*, donde se tilda a los francos de enemigos de la fe católica, Barkai (1984), pp. 109, 154. El *Cantar de Rodrigo y el Rey Fernando*, transmitido por el romancero, constituye un valioso testimonio sobre la resistencia a la influencia papal y franca en la Península, presentándose un auténtico enfrentamiento contra ellos en esta gesta. Se considera que esta tradición puede originarse en tiempos de Fernando I, en relación con los intereses castellanos. El Papa y el rey francés son humillados por el Cid, mostrándose la superioridad de Fernando I. El *Campeador* llega a romper el trono de oro en que se iba a sentar el "rey de Francia" junto al papa, el cual amenaza con excomulgar al Cid, que a su vez chantajea al pontífice con las siguientes palabras "Si non me absolveis, el Papa, seríaos mal contado: /que de vuestras ricas ropas, cubriré yo mi caballo./ El Papa desde lo oyera, tal respuesta le hubo dado:/ Yo te absuelvo, don Rodrigo, yo te absuelvo de buen grado"; *Cantar de Rodrigo y el Rey Fernando* (ed. 1986), vv. 42-45, pp. 185-186.

¹⁶² En la *Crónica del Emperador Alfonso VII* aparece planteado el conflicto frente al Islam como una cuestión religiosa y no solo hispana, sin de la totalidad de la cristiandad; Barkai (1984), p. 132. La obra de Gonzalo de Berceo (hacia mediados del s. XIII) refleja el apoyo y la participación papal en el proceso guerrero contra al-Andalus: "Y metieron las villas menudas e granadas,/ las que por poblar eran tan bien com' las pobladas;/ fueron del apostólico de Roma confirmadas,/ que las que no lo diessen fuessen descomulgadas"; Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *Vida de San Millán de la Cogolla*, 464, p. 369. Dos alusiones al imperio de Francia como un estado principal y codiciable para un dirigente conquistador aparecen en el Libro de Apolonio (ed. 1993), vv.548, 583, pp. 119 y 125: "aun si ganado hubiese el reino de Francia"; "Si tú esto hicieses ganarás tal ganancia/ que más la apreciarás que el reino de Francia".

¹⁶³ Barkai (1984), p. 110.

¹⁶⁴ En algunas crónicas francesas de los siglos XI y XII, los duques y condes francos son descritos como los verdaderos héroes de las conquistas hispanas, Barkai (1984), pp.161-165.

presentaba al antiguo emperador como el libertador del sepulcro de Santiago¹⁶⁵. La leyenda era ya inmensamente popular décadas antes a través de la *Chanson de Roland* (fecha hacia finales del s. XI), epopeya recitada en ámbitos públicos donde se sintetizan múltiples elementos de gran importancia en la construcción de la imagen del musulmán, como veremos más adelante, y donde se consolida la idea del papel heroico que los caballeros francos cumplieron en el pasado, al haber sido llamados por el mismísimo apóstol Santiago, foco de devoción desde hacía siglos. Esta leyenda constituyó la argamasa que propiciara cohesión entre las iniciativas políticas de las altas instancias (hispanas y occidentales) y el ámbito popular; un elemento de divulgación ideológica de la guerra contra el Islam y de legitimación muy poderoso. Es sabido que lo narrado por el *Cantar* es muy diferente de las incursiones de Carlomagno en el valle del Ebro, como han observado especialistas en la materia tales que P. Sénac¹⁶⁶. Pero, en el plano de la leyenda, el emperador franco se convierte en un soberano mítico y triunfante de la cristiandad católica y romana, prototipo de rey cruzado que emprende la *guerra santa* contra los *infieles*. La difusión del *Cantar de Roldán* ejerce especial influencia en el Camino de Santiago, en cuya evolución y desarrollo intervino la orden de Cluny. Éstos son (el Camino de Santiago y Cluny) dos elementos esenciales introductorios de influencias ideológicas extranjeras, transmisores de autoridad papal. Quedan así por analizar estos aspectos esenciales de influencia franca y pontificia, que a su vez estuvieron íntimamente implicados en la creación del arte románico.

Antes de profundizar en su estudio, resulta oportuno orientar la mirada hacia las Cruzadas orientales, permitiendo completar el cuadro de las relaciones políticas y militares entre la cristiandad occidental y el Islam.

1. 3. LAS CRUZADAS EN TIERRA SANTA

Antes del llamamiento a la Primera Cruzada, Gregorio VII había contemplado en 1074 dirigir personalmente una campaña militar cuya meta era Jerusalén para socorrer a los cristianos de Oriente, aunque este proyecto nunca se realizó¹⁶⁷. Algunas fuentes indican que en 1009, el califa Al-Hakim había destruido el Santo Sepulcro de Jerusalén y atacado numerosas iglesias cristianas orientales, provocando conversiones forzosas, lo que habría contribuido al rechazo hacia la dominación musulmana en aquellas tierras¹⁶⁸. Pero mayor impacto parece causar la ocupación de Jerusalén y Siria por los turcos selyúcida frente a los

¹⁶⁵ El Códice Calixtino contiene El Liber Sancti Jacobi (tres libros, entre los que se incluye la Guía) y la Crónica de Turpino (*Historia Turpini* o *Historia Karoli Magni*) que forma el Libro IV. El autor del *Liber Sancti Jacobi* ha sido identificado con Aymeric Picaud, clérigo poitevino de Partheney-le-Vieux. De estos textos es la *Historia Turpini* la que conocería mayor éxito, pues hoy se conocen más de cincuenta códices. Algunos como Bédier consideran el Liber como cluniacense y formando parte de una obra inmensa de propaganda del camino jacobeo, sin embargo algunas partes ofrecen serias dudas sobre el origen cluniacense de la obra, aunque sí resulta claro el origen franco de su autor; Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948-1992) Tomo I, pp. 175-178.

¹⁶⁶ Sénac (2001), p. 1.

¹⁶⁷ Flori (2003), p. 218.

¹⁶⁸ Landes (1996), p. 79.

fatimíes de Egipto en 1078, que también se habían enfrentado al ejército bizantino, aniquilándolo en 1071¹⁶⁹. El deterioro de las relaciones comerciales con Oriente a la llegada de los selyúcida provoca negativas consecuencias económicas para Occidente, según señalan algunos autores apuntando a la intransigencia religiosa de los turcos¹⁷⁰, pero la supuesta represión hacia los peregrinos en Tierra Santa, esgrimida por los cronistas cristianos, parece constituir una justificación sin fundamento real¹⁷¹. Tampoco la petición de ayuda del basileus bizantino Alejo I Comneno a Urbano II parece la causa de la Primera Cruzada, cuya puesta en marcha empeoraría las relaciones entre griegos y latinos¹⁷².

En 1094 el papa Urbano II iniciaba un recorrido de sur a norte, y de este a oeste, pasando por Florencia, Piacenza, Cremona, Le Puy, y por muchas otras etapas, que le llevaría finalmente en noviembre de 1095 a Clermont-Ferrand para celebrar un Concilio general¹⁷³. Las cuestiones abordadas en esta asamblea fueron diversas. Algunas se centraron en derecho canónico y ciertos historiadores han señalado que, entre los asuntos tratados, el de la cruzada no fue prioritario y que el concilio reunió a menos gentes de las que se ha llegado a suponer¹⁷⁴. No obstante, mientras en el interior del Concilio se habían tratado asuntos varios, el papa se dirigía al pueblo en la plaza pública para convocar la Primera Cruzada. El anuncio de la lucha por la liberación de los Santos Sitios fuera de las sillas conciliares sugiere una estrategia de comunicación dirigida a un grupo social muy amplio y la preeminencia de esta cuestión de puertas para fuera¹⁷⁵. Aunque no se conserva el discurso original del papa, tenemos referencias al mismo por cronistas de la época como Foucher de Chartres, Baudry de Bourgueil o Gilberto de Nogent, donde aparecen calificativos hacia los musulmanes tales que pueblo bárbaro, cruel, despreciable, tiránico o esclavo de los demonios¹⁷⁶. Los turcos fueron presentados por el papa como los enemigos de la fe cristiana que profanaban los santos lugares, maltrataban a los cristianos residentes y a los peregrinos, siendo la peregrinación un elemento fundamental en las sociedades occidentales del s. XI. Ante tan poderoso discurso que alentaba la peregrinación armada hacia Jerusalén, la muchedumbre gritó unánime “Dios lo quiere”, frase que se convertiría en lema de las campañas orientales¹⁷⁷. Las recompensas espirituales y las indulgencias aparejadas hasta entonces a la peregrinación, se asimilaron ahora a esta iniciativa bélica¹⁷⁸.

¹⁶⁹ Le Goff (2002), p. 125.

¹⁷⁰ Hilgemann y Kinder (1994), p. 157.

¹⁷¹ Le Goff (2002), pp. 125-126. Algunos historiadores defienden la credibilidad de estos argumentos y otros la niegan; posturas recogidas en Guichard (2001), pp. 233-234, nota 37.

¹⁷² De hecho fue un factor definitivo de separación entre la Iglesia occidental y la oriental, Álvarez Palenzuela (2005), p. 92.

¹⁷³ Curzi (2007 c), p. 534.

¹⁷⁴ Lot (1946), Vol. I, pp. 124-125.

¹⁷⁵ Que englobaría a colectivos que excedieron el de los caballeros, Curzi (2007 c), p. 534.

¹⁷⁶ Flori (2003), pp. 13-16; Sénac (1983), p. 55.

¹⁷⁷ Flori (2003), p. 13.

¹⁷⁸ *Ibidem.*, pp. 17; 25-27. El autor recoge algunos trabajos que se han dedicado a demostrar el origen de las cruzadas en relación con la peregrinación, mientras Flori encuentra más claros los lazos que unen la cruzada con la guerra santa.

Menos de cuatro años después de Clermont, el 15 de julio de 1099, Jerusalén era tomada por las fuerzas cristianas occidentales culminando un proceso guerrero de tres años¹⁷⁹. La noción de peregrinación armada y la alta divulgación de la iniciativa movilizaron hacia Oriente Próximo, además de a nobles y caballeros, a muchedumbres sin equipamiento ni formación militar, y se habla de una *cruzada de los pobres* encabezada por un ferviente predicador, Pedro el Ermitaño, que lograra encaminar a 15.000 personas hacia Tierra Santa, mientras desde las regiones germanas también existieron movilizaciones de este tipo constituidas por unos 12.000 participantes¹⁸⁰. Este desplazamiento de masas populares, que encontraron la muerte o la esclavitud en manos de los turcos en noviembre de 1096, ha llevado, en algunos casos, a infravalorar el grado de implicación de las autoridades eclesiásticas y civiles en la campaña, confundiendo este diseñado proceso con una pequeña expedición que se viera acrecentada por el entusiasmo popular¹⁸¹. No obstante, la velocidad y la magnitud del fenómeno implica el despliegue de una engrasada *máquina propagandística* que no cesó con la toma de Jerusalén, debido a la posterior pérdida de sitios y a la resistencia turca, además de la paralela lucha contra el Islam hispano para la que se venían empleando (y se emplearían en el futuro) idénticos argumentos y medios de difusión.

El éxito participativo en la Primera Cruzada demuestra la alta implicación popular en el enfrentamiento con musulmanes y judíos, siendo estos últimos exponentes iniciales de la violencia religiosa en Centroeuropa, ante la ausencia de musulmanes¹⁸². Es posible que la masiva movilización popular excediera las expectativas del papa, pero también demuestra que su convocatoria cayó en un medio ya preparado ideológicamente para la guerra sacralizada¹⁸³. Pero el éxito de la Primera Cruzada fue efímero, pues, tras la toma de Jerusalén, la mayoría de los invasores supervivientes regresaron a sus tierras. Algunos testimonios, seguramente exagerados, indican que tan sólo quedaron 300 caballeros para defender la Ciudad Santa, ante lo que el papado envió un segundo contingente que fracasó estrepitosamente al dispersarse por Oriente Próximo, siendo atacado en Siria y aniquilado en Ramala en 1102¹⁸⁴. Se resentía entonces el sueño de una *militia Christi* al servicio de Tierra Santa y de la Iglesia. La creación de las órdenes militares fue resultado de esta situación, que se fundarían en el s. XII para proteger a los peregrinos y consolidar los lugares conquistados¹⁸⁵.

¹⁷⁹ La campaña fue dirigida por Roberto de Normandía, Godofredo de Bouillon, Balduino de Flandes, Roberto II de Flandes, Raimundo de Toulouse, Boemundo de Tarento y su sobrino Trancedo, mientras el legado papal fue Adhemar, Obispo de Le Puy; Hilgemann y Kinder (1994), p. 157.

¹⁸⁰ Lot (1946), Vol. I, pp. 125-126.

¹⁸¹ Brunel y Lalou (1992), p. 371.

¹⁸² Cohn (1962), p. 70; Cohen (1996), pp. 141-162; La acusación y noción de una conspiración internacional de judíos y musulmanes estuvo muy arraigada en Europa durante los siglos de las primaras cruzadas y fue el desencadenante de matanzas y conversiones forzadas, Landes (1996), pp. 79-112.

¹⁸³ Le Goff (2002), p. 127.

¹⁸⁴ El testimonio de los 300 caballeros es de Foucher de Chartres, Flori (2001 b), p. 166.

¹⁸⁵ Surgen órdenes como la de los Templarios, fundada en 1120 por un cruzado franco establecido en Tierra Santa llamado Hugo de Payns. La orden de San Juan de Jerusalén surge en 1113 en su forma de orden hospitalaria para la defensa del peregrino, pero se militariza a imitación de los templarios en 1130-1140 consagrándose a la defensa de los Sagrados Sitios y a la lucha contra los *infieles*. Otra como la de San Lázaro hacen lo mismo, reclutando todas

Tres décadas después de la pérdida de Jerusalén los musulmanes orientales se reorganizaban, avivado su espíritu de *yihad*, logrando conquistas frente a los cristianos en los principados de Trípoli y Antioquía, hasta conseguir la toma del condado de Edesa en 1144¹⁸⁶. La noticia de la toma de Edesa despertó a la caballería occidental, que sería aprovechada por Luis VII de Francia. Este monarca convenció a su vez al papa Eugenio III y al emperador bávaro Conrado III de emprender una Segunda Cruzada en 1147, que sería alentada por las predicaciones de Bernardo de Claraval. Pero esta campaña, dirigida por los dos soberanos más poderosos de Occidente, se vio menoscabada por las disidencias entre ambos ejércitos y por las malas relaciones con los bizantinos. El fracaso estrepitoso en el intento de ataque a Damasco envía de vuelta a los germanos en septiembre 1148, seguidos por el monarca franco en la primavera siguiente¹⁸⁷.

El gobernante sirio Nur-al-Din (1146-1174) llevó a cabo la ocupación de una parte de los jóvenes estados cristianos, emprendiendo una especie de contra-cruzada como reacción al ataque de las fuerzas occidentales unificadas. Sus procedimientos ideológicos en la ocupación recuerdan fuertemente a los de los cruzados, colocando inscripciones de exaltación de la guerra santa y convirtiendo iglesias en mezquitas¹⁸⁸. Estas campañas culminarían ya bajo el mando de Saladino (visir turco que había extendido sus dominios en la zona) y con la conquista musulmana de Jerusalén en octubre de 1187, menos de un siglo después de su ocupación cristiana¹⁸⁹.

La ocupación de la Ciudad Santa por los turcos sensibilizó a prelados y caballeros occidentales, que presionaron a los principales soberanos centroeuropeos para encaminarse a la Tercera Cruzada en 1189, bajo el mando del emperador germano Federico I *Barbarroja*. Pero el ejército germano abandonó pronto, al morir su rey, y la iniciativa fue tomada por Felipe Augusto de Francia apoyado por tropas venecianas y genovesas, a cuyas fuerzas se unieron las de Ricardo *Corazón de León*. Lograron tomar San Juan de Acre en 1191 y, ante la retirada del rey franco, el rey Ricardo se convertía en adalid de la cruzada conquistando Chipre y perpetrando célebres matanzas. No obstante, los asuntos de su reino occidental le hicieron abandonar cuando estaba a 20 Km. de Jerusalén¹⁹⁰.

Una nueva concepción estratégica dominó las siguientes cruzadas, con las que se pretendió establecer una cabeza de puente en Egipto para hacerse con el control de los recursos turcos y luego avanzar por el norte del Sinaí con el fin de tomar Jerusalén por el sur¹⁹¹. Éste fue el procedimiento previsto en la Cuarta Cruzada (1202-1204) convocada por

ellas a soldados internacionales, fundando casas en Occidente y orientando sus actividades a luchar contra los musulmanes en Oriente y también en la península ibérica, en la que pronto surgen órdenes militares propiamente españolas: Calatrava, Alcántara, Santiago, Montesa, Santa María, etc.; Flori (2001 b), pp. 166- 168. Un estudio reciente sobre las órdenes militares hispanas en la Edad Media en Rodríguez-Picavea (2008), que recoge la principal bibliografía al respecto.

¹⁸⁶ Le Goff (2002), p. 129.

¹⁸⁷ Hilgemann y Kinder (1994), p. 157; Le Goff (2002), pp. 129-130.

¹⁸⁸ Tabbaa (1986), pp-240-223.

¹⁸⁹ Le Goff (2002), p. 130.

¹⁹⁰ *Ibidem.*, pp. 130-131.

¹⁹¹ Fletcher (2005), p. 90.

Inocencio III, que resultó demasiado costosa al requerir muchas naves para transportar a un gran ejército con sus caballos y víveres. Ante la imposibilidad de pagar a Venecia por sus naves, se accedió al ofrecimiento del pretendiente al trono bizantino, el príncipe Alejo, que costeaba la operación a cambio de la culminación de sus aspiraciones soberanas en Constantinopla. El resultado de la campaña fue bien distinto, pues en 1202 el ejército cruzado tomaba y saqueaba Constantinopla enviando a la corte imperial al destierro y estableciendo un gobierno latino bajo el mando de Balduino de Flandes, que duraría hasta 1261¹⁹². La vía de Egipto seguiría formando parte de la estrategia durante la Quinta Cruzada (1217-1221), que acabó una vez más en fracaso¹⁹³.

Esta sintética exposición de las cruzadas ha obviado la dimensión cultural e ideológica del fenómeno, que será desarrollado en el segundo apartado de este capítulo, sirviendo para ubicarlo cronológicamente y enumerar la sucesión de acontecimientos. Desde una perspectiva global, las cruzadas a Tierra Santa no consiguieron a medio y largo plazo ninguno de los objetivos marcados, pero propiciaron una intensa rivalidad religiosa hacia musulmanes y judíos, y avivaron profundamente el sentimiento de *yihad* entre los turcos orientales¹⁹⁴. Su efecto sobre las mentalidades fue el de situar en la cima del prestigio social la participación exitosa en esas campañas, así como glorificar la guerra y la violencia que, desplegadas en nombre de Dios y de la Iglesia, permitían acceder, en cierto sentido, a la santidad (al martirio, en el caso de los muertos, y al reconocimiento religioso para los vencedores). Incluso algunos caballeros hispanos quisieron encaminarse a las guerras de ultramar por la mayor reputación de la que gozaban, en tanto que peregrinación de mayor riesgo¹⁹⁵, mientras los papas reivindicaron el idéntico valor espiritual de la lucha contra los andalusíes y los turcos, inscrita en una política global sometida a la idea de obediencia al papa¹⁹⁶. Esta concepción no se limitó al ámbito de los dirigentes políticos y formó parte de la cultura popular. El *Cantar de Roncesvalles* sitúa a Carlomagno combatiendo con los musulmanes de ambos lugares, transmitiendo la noción de una misma campaña guerrera:

"Metime al camino, pasé ata la mare,
pase Jherusalem, fata la fuent Jordane;
corriemos las tierras deylla e deylla parte.
Con vos conquis Turquia e Roma a priesa daua.
Con uestro esfuerço ariba entramos en Espanya,

¹⁹² Hilgemann y Kinder (1994), p. 159.

¹⁹³ *Ibidem.*, p. 159.

¹⁹⁴ Le Goff (2002), pp. 131-135.

¹⁹⁵ La cruzada fue considerada la peregrinación de máxima excelencia, como indicaba el predicador Humberto de Romans, pues el santo por el que se peregrina, en este caso, era Cristo en persona, y el riesgo que corre el peregrino también es el máximo posible, dado que se expone a la muerte, por eso, añade, es la única peregrinación que lleva aparejada la completa indulgencia y perdón de los pecados; Maier, (ed. 2000), Humberto de Romans, *Sermón I*, 4, pp. 212-213.

¹⁹⁶ Un ejemplo es la citada carta de Pascual II al obispo de Huesca, al que subrayaba la intervención divina en las victorias de los cristianos contra los turcos orientales y los *moros* europeos; Epístolas de Pascual II (ed. 1990), CLI, pp. 158-159. Urbano II, por ejemplo lo indica con respecto a la lucha contra los *sarracenos* en Tarragona, y el papa Pascual II llega incluso a prohibir en 1100 que los nobles leoneses se enrolaran en la cruzada igualando las recompensas espirituales en una y otra contienda, Laliena Corbera (2005), p. 308, 312 y 330.

mataste los moros e la tierras ganauas
adobé los caminos del apóstol Santiago¹⁹⁷.

De este modo, las guerras emprendidas contra los musulmanes a un lado y a otro del Mediterráneo se situaron bajo la autoridad de la Iglesia y se ampararon en el pretexto de la defensa de Dios. En ambos casos se trató de guerras sacralizadas, concebidas como la lucha contra el demonio y sus avatares, pues los musulmanes se consolidan oficialmente como tales cuando el pontífice ofrece la indulgencia a los participantes en las mismas¹⁹⁸. Asistimos a una sacralización de la guerra que conlleva, a su vez, una auténtica militarización de la Iglesia, al convertirse algunos prelados en guerreros. Las batallas peninsulares contra los musulmanes contaron con portadores de la cruz que eran generalmente el obispo o un clérigo¹⁹⁹. El *Poema de Almería* (mediados del s. XII) se refiere al uso de la espada divina y de la corporal por los obispos:

"Todos los obispos de León y Toledo, habiendo desenvainado la espada divina y la corporal, ruegan a los mayores e incitan a los jóvenes para que vengan todos, fuertes, seguros, a las batallas. Perdonan los pecados, elevan sus voces a los cielos, prometen a todos la merced de las dos vidas. Ofrecen premios de plata y, con la victoria, prometen una vez más cuanto de oro tienen los musulmanes. Tal fue el clamor de los obispos y su piadoso ardor, ya prometiendo, ya alzando la voz materialmente, que los niños apenas si podían ser retenidos por su madre"²⁰⁰.

En las crónicas de las cruzadas orientales se recogen los rituales religiosos realizados antes de la batalla²⁰¹. Especialmente representativa de esta militarización de la Iglesia resulta la alabanza escrita por San Bernardo de Claraval a los nuevos caballeros Templarios (aprobados por la Santa Sede en 1128) a los que incita a exterminar al enemigo como buenos cristianos²⁰². Las órdenes de caballería son en sí mismas muy características de este fenómeno al estar constituidas por monjes armados, que empiezan consagrándose a la

¹⁹⁷ Cantar de Roncesvalles (ed. 1986), p. 11; el editor indica que el original pudo ser escrito antes del s. XIII, cuando se extienden las leyendas ronaldianas por la Península, p. 3.

¹⁹⁸ Dos excelentes estudios sobre la guerra sacralizada en el contexto de la lucha contra el Islam y sus orígenes: Flori (2003) y García Fitz (2002).

¹⁹⁹ Según Sánchez-Albornoz, en su recreación del León en el s. X, Sánchez-Albornoz (1934), pp. 81 y 98.

²⁰⁰ "Pontifices omnes Legionis sive Toleti, exempto gladio divino corporeoque, orant maiores [invitantque] minores, ut veniant cuncti fortes ad proelia tuti. Crimina persolvunt voces ad sidera tollunt, mercedem vitae spondent cunctis utriusque. Argenti dona promittunt, cumque corona quidquid habent Mauri rursus promittitur auri. Pontificum clangor tantus fuit et pius ardor nunc promittendo, nunc lingua vociferando, ut vix iam teneri possent a matre teneri" *Poema de Almería* (ed. 1950), vv. 25-36, pp. 167, 168 y 189.

²⁰¹ La *Crónica Anónima de la Primera Cruzada* cuenta como se siguen ayunos durante tres días, procesiones de una iglesia a otra, la confesión de los pecados, la comunión y las misas antes de los enfrentamientos. El editor indica que este *triddum* precedía de modo inmediato a la batalla; *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), Noveno relato, 29, pp. 150-151.

²⁰² Bernardo de Claraval, *De la Excelencia de la Nueva Milicia*, Bernardo de Claraval (ed. 1953), pp. 853-881.

defensa de los sitios conquistados para pasar al ataque contra los musulmanes²⁰³. La noción de clérigos-soldado, que extienden la fe de Cristo por la fuerza, está ya presente en el *Cantar de Roldán*, donde el arzobispo Turpín manda herir al adversario "por penitencia" y llega a dividir en dos el cuerpo de un musulmán con su espada, tras lo que sus soldados aclaman: "En el arzobispo está bien a salvo el báculo"²⁰⁴. En este caso, la realidad no estuvo demasiado alejada de la leyenda, pues algunos prelados participaron activamente en la guerra. Así lo hizo Adhémar, Obispo de Le Puy, al acudir como enviado del papa a la toma de Jerusalén de 1099, del mismo modo que el arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada tomaría parte en la batalla de las Navas de Tolosa (1212). También la frase popular "Episcopos S. Jacobi, baculus et balista", resulta muy elocuente al respecto²⁰⁵.

1. 4. CLUNY, EL ARTE ROMÁNICO Y LA LUCHA CONTRA EL ISLAM

Tal y como se ha señalado anteriormente, la orden benedictina de Cluny penetra en el norte peninsular ejerciendo una notable influencia política, religiosa y cultural. A través de esta orden monástica y de sus legados se introdujo gran parte de la influencia papal en la Península, y la producción cultural de sus monjes ejerció un gran influjo sobre la cultura hispana, hasta el punto de cambiar el tipo de grafía visigótico-mozárabe por la carolina. Por otro lado, la orden benedictina jugó un papel muy relevante en la difusión del arte románico y en su homogeneidad internacional, y participó en la organización del Camino de Santiago, que sería transitado por un gran número de peregrinos extranjeros. A su vez, Cluny fue responsable de una producción cultural significativa y concentró parte de sus esfuerzos en la refutación y en el combate doctrinal contra el Islam (especialmente Pedro el Venerable, abad entre 1122 y 1157), por lo que la orden se convirtió en un importante catalizador de diversos elementos que confluyen en este estudio: la imagen románica (como parte de una unificación artística), la ideología contra el Islam y su condicionamiento papal.

Se ha señalado la implantación de Cluny como un importante caudal de legitimación para los soberanos hispanos, que comenzaron a formar parte de un selecto grupo de dirigentes que ratificaban mutuamente su prestigio²⁰⁶. Pero el sometimiento hispánico a Cluny y al papado respondió, probablemente, además de a intereses estratégicos y territoriales, a una sincera religiosidad. Así ha sido señalado por algunos especialistas, que apuntan a la persuasión de los reyes hispanos sobre la necesidad de otorgar plenos poderes a Roma para salvar sus propias almas, frente a la amenaza de la religión musulmana²⁰⁷. Pedro el Venerable no dudó en emplear (en 1142) el argumento de la salud del alma de Alfonso VI

²⁰³ Flori (2001 b), pp. 166-168.

²⁰⁴ "Turpín en él fiere, que en nada le perdona. / Después de su golpe, ni un ochavo vale, / El cuerpo le parte de un costado al otro, / Hasta que muerto le echa en un sitio vacío. / Dicen los Francese: "Esta es gran valentía!"; Canción de Roldán (1959), vv. 1504-1509, p. 85; "Por penitencia les manda ferir", v. 1138, p. 69.

²⁰⁵ Sánchez-Albornoz (1934), p. 79.

²⁰⁶ Entre estos dirigentes figuran los duques de Aquitania y los reyes de Francia, Laliena Corbera (2005), p. 301.

²⁰⁷ Schmitt (1994), p. 95.

ante a su hijo Alfonso VII, informándole de los graves tormentos que aquél había sufrido en el cielo y que sólo habían cesado por las plegarias de los monjes negros²⁰⁸. Se trataba de convencer al *Emperador* de honrar el compromiso emprendido por sus predecesores Fernando I²⁰⁹ y Alfonso VI en relación con el pago de una retribución anual a Cluny, que fue satisfecha por el monarca poco después de esta advertencia.

Cluny fue el apéndice del papado en la Península, pues sus monjes ejercieron de legados de San Pedro en tierras hispanas. Además, diversos papas de esta época pertenecieron a la orden, entre los que destaca Urbano II²¹⁰. El primer enviado papal cluniacense a los reinos hispanos fue Hugo el Cándido (1065-1068), que fue seguido por Giraldo de Ostia (1073), Amat y Frotardo (a partir de 1077), mientras en León destacó Ricardo (1077-1088), tras los que vendrían nuevos representantes. Las relaciones serían intensas, al menos, hasta 1230²¹¹. Y es que, la implicación cluniacense, procede en gran medida de la iniciativa reformadora de Gregorio VII y su entorno, que tiene por objetivo la homologación de las estructuras eclesiales hispanas con las directrices romanas y la estimulación de la guerra contra el Islam²¹². La implantación del rito romano fue llevada a cabo en gran parte por Cluny²¹³, y se habla de una masiva benedictinización a través de la vía cluniacense, del monacato hispánico y de la Reforma Gregoriana²¹⁴. Así, las relaciones entre la orden y el papado han llegado a ser calificadas como de mutua dependencia²¹⁵. Por otro lado, el Camino de Santiago, que adquiere un creciente carácter internacional, también contribuyó notablemente a esta inserción de la cultura hispana en la occidental. Así, “Al margen de las divisiones políticas que fragmentan Europa se crea en el campo del espíritu una unidad de dirección, una espiritualidad común, que tiene su origen en la abadía de Cluny”²¹⁶.

Se ha indicado que la orden benedictina llegó a tener más de 10.000 monjes esparcidos por Occidente, cuyo papel excedió el ámbito religioso al ejercer una notable influencia en las cortes²¹⁷. Sirva de ejemplo el rol desempeñado por el abad Hugo en 1075 a instancias del papa, que exige la unión de los grandes reyes cristianos bajo la autoridad

²⁰⁸ El Venerable Escribe a Alfonso VII recopilando relatos milagrosos y ejemplares, como el de Pierre Englebert, al que se le aparece un muerto que le da noticias sobre el otro mundo y obtiene la información de que Alfonso VI había muerto en 1109 y que había conocido graves tormentos en el más allá, pero que había sido liberado por las oraciones de los monjes cluniacenses, *De Miraculis, Ibidem.*, p. 95.

²⁰⁹ Sobre las relaciones de Fernando I con Cluny existe un pormenorizado estudio de Ch. J. Bishko publicado en forma de dos artículos: Bishko (1968), pp. 31-135. Bishko (1969), pp. 50-116.

²¹⁰ Los papas reformadores pronto se valieron de los cluniacenses para hacerles cardenales, legados y obispos y durante casi cincuenta años (1073-1119) el trono papal estuvo ocupado por seis monjes de los cuales tres por lo menos fueron cluniacenses; Knowles (1969), pp. 51-52.

²¹¹ Reglero de la Fuente (2009), p. 2, publicación electrónica.

²¹² Laliena Corbera (2005), pp. 306-307.

²¹³ Llegaron a la Península numerosos monjes francos, y también eclesiásticos seculares y obispos de origen francés, siendo éstos los que llevaron a término la sustitución de la liturgia hispana o mozárabe por la romana, a instancias de Gregorio VII, Weisbach (1949), p. 40.

²¹⁴ Nieto Soria y Sanz Sancho (2002), p. 296.

²¹⁵ Cowdrey (1970), p. 43.

²¹⁶ *Ibidem.*, p. 131.

²¹⁷ Cantarino (1978), p. 208.

pontificia²¹⁸. A múltiples niveles se percibe la aspiración de monarcas y dirigentes hispanos de mostrar su generosidad con los grandes centros de la dinámica reformista: Fernando I de León se comprometió a depositar en el altar de Cluny el magnífico censo áureo poco antes de 1065 y Sancho Ramírez situaba su reino a disposición del papa un tiempo después²¹⁹. Alfonso VI doblaba en 1077 el importe asignado por su padre a la abadía de San Pedro de Cluny²²⁰ y donaba el importante monasterio de Sahagún a la orden para iniciar una benedictización que se extendería por todo el reino²²¹. También la nobleza hispana entregó importantes sumas a la orden, a menudo unidas a la dotación de un aniversario o a la erección de una sepultura²²².

Se atribuye a la orden cluniacense, en gran parte, la introducción y divulgación del arte románico en tierras occidentales e hispanas²²³. Así, la misma vocación universal que caracterizó a la Iglesia reformadora, fue característica de la orden benedictina²²⁴, materializándose en el campo artístico. La Reforma Gregoriana parece haber promovido igualmente esta unidad de estilo, que procede para A. C. Quintavalle "de un planteamiento global de la imagen en Occidente que se organiza desde Roma mediante la difusión de programas narrativos, dibujos e indicaciones de conjunto que desarrollan in situ los distintos talleres"²²⁵. La dirección de las pautas artísticas e iconográficas por las autoridades eclesiásticas explica la reiteración sistemática de temas escultóricos que encontramos en el románico occidental, y la presencia de los mensajes destilados de los textos eclesiásticos en la imagen artística.

La homogeneidad del arte románico ha sido reiteradamente señalada por la historiografía, aspecto que fue achacado por J. M. Azcárate a la "supranacionalidad" de las órdenes religiosas que potencian el románico, entre las que también figura la de San Agustín²²⁶. Concretamente sería el gran monasterio de Cluny, *maior ecclesia* de la cristiandad latina y cabeza de la orden reformada en el s. XI, el promotor del estilo románico, convirtiéndose en el modelo de sucesivas iglesias y monasterios. Pues bien, la construcción de esta magna abadía francesa fue posible gracias a la consistencia y estabilidad de su financiación. Su viabilidad fue asegurada por la excelente gestión de la comunidad cluniacense y por las aportaciones de los grandes poderes políticos de la Europa medieval, con la monarquía leonesa y castellana a la cabeza, por encima de otros geopolíticamente más cercanos²²⁷. Hasta tal punto llegó la implicación de este reino hispano en la obra

²¹⁸ Flori (2003), p. 214.

²¹⁹ Laliena Corbera (2005), p. 326.

²²⁰ Weisbach (1949), p. 41.

²²¹ Un trabajo monográfico al respecto en Pérez Gil y Sánchez Badiola (2002).

²²² Hasta una tercera parte de los prioratos cluniacenses hispanos fueron donados por la nobleza, Reglero de la Fuente (2009), p. 3, publicación electrónica.

²²³ Azcárate Ristori (1976), p. 131.

²²⁴ Álvarez Palenzuela (2005), pp. 73-92.

²²⁵ Quintavalle (2008), p. 58.

²²⁶ Se refiere particularmente a la orden benedictina de Cluny y a los canónigos regulares de San Agustín; Azcárate Ristori (1976), p. 131.

²²⁷ Rodríguez Montañés (2004), p. 77.

constructiva de Cluny III (1088-1130) que se ha calculado que prácticamente la mitad del coste de la obra fue asumido por dicha corte²²⁸. Además, resulta interesante comprobar que las relaciones políticas se hicieron extensivas al campo artístico. Th. Martin ha demostrado cómo las fachadas del transepto de la basílica de San Isidoro de León reunían a los mismos santos que aparecían en las enjutas de la portada principal de la abadía borgoñona de Cluny (Pedro, Pablo, Santiago y Juan), en virtud de los estrechos lazos entre la Orden y los monarcas leoneses. La autora apunta que Urraca (a la que considera mecenas de la segunda fase constructiva de la iglesia) concibió el programa iconográfico de la fachada norte para subrayar los vínculos entre la iglesia de su dinastía con Cluny y Santiago, sirviéndose además de artistas formados probablemente en tierras francas²²⁹.

Así, la implantación benedictina en la Península responde más a una iniciativa conjunta que a una intromisión gala, y los recursos necesarios para edificar los templos románicos hispanos (que fueron numerosos, con un asombroso auge constructivo) procedieron de las monarquías enriquecidas, en gran parte, por las parias y los botines de guerra procedentes de al-Andalus. También se ha señalado que la propia Cluny III fue realizada gracias a las monedas de oro ganada a los *infieles*²³⁰, procedimiento que se había seguido en expediciones francas anteriores que garantizaron el empleo del botín para construcciones eclesiásticas²³¹. De este modo, no sorprende que algunos de los mensajes contenidos por los relieves de las iglesias románicas se hicieran eco del contexto de la lucha contra el Islam que, en cierta medida, propició la erección de los templos. En el caso hispano, los edificios religiosos se asentaron en territorios cercanos a la frontera, bajo un poder monárquico implicado en la lucha territorial contra los musulmanes y bajo unas directrices papales/cluniacenses que prestaron especial atención a las tierras hispanas en virtud de la expansión del cristianismo frente a los *infieles*.

La producción escrita de distintos abades y monjes de Cluny demuestra una especial preocupación por la presencia andalusí en tierras hispanas y una acción sacralizadora de la guerra contra el Islam. Sus monjes elevan la moral caballeresca, incentivan el culto a santos guerreros y definen particularmente el concepto de *guerra santa*²³². Se ha llegado a situar en

²²⁸ *Ibidem.*, p. 78, Recoge los cálculos de John Conant que estimó el montante del coste de la construcción en una suma equivalente a 50 millones de dólares americanos de 1968.

²²⁹ Martin (2008), pp. 364, 366, 369.

²³⁰ La intervención constructiva de la abadía Cluny III (construida entre 1088 y 1130) se paga mayoritariamente con la aportación castellanoleonesa anual de mil y después dos mil monedas de oro ganadas a los *infieles*, Iogna Prat (1998), p. 329. También Weisbach indica que el oro y la plata que los cristianos hispanos arrebataron a los musulmanes en sus batallas sirvió para levantar un baldaquino sobre el altar de San Pedro en la casa madre de Cluny, Weisbach (1949), p. 43.

²³¹ Raoul Glaber revela en sus escritos que hacia 1035 se pacta la donación a la orden de todo el botín obtenido en una expedición francesa organizada contra al-Andalus, Weisbach (1949), p. 41. El poderío económico de los templos aumentó también con las riquezas que los peregrinos depositaban junto a las reliquias tras venerarlas, o las ofrendas depositadas junto al altar. Las donaciones de particulares que temían la condenación eterna fue imprescindible para el desarrollo del arte románico "Sin este inmenso aporte de bienes nuevos que sin interrupción fue aumentando el patrimonio de los santos, dejando en manos de sus servidores excedentes cada vez mayores, no se podría explicar el impulso que recibió entre 980 y 1130 la producción artística en Europa"; Duby (1993), pp. 59-60.

²³² Flori (2003), p. 267; Sebastián (1994), p. 282.

la península ibérica el origen de la idea de cruzada por haber sido en tierras hispanas donde se produjera la primera confrontación de los hermanos de la *Ecclesia cluniacensis* con el Islam²³³. De este modo, diversos autores coinciden en señalar un absoluto protagonismo benedictino en la difusión de un corpus ideológico contra el enemigo religioso²³⁴. Ya en el s. IX unos piratas musulmanes secuestraron al abad Mayol cuando regresaba de Roma por mar, y la orden tuvo que pagar un rescate²³⁵. El abad Odilon (994-1049) se refería a este hecho medio siglo después como muestra de la iniquidad y de la condición abominable de los musulmanes, cuya derrota en Provenza atribuía a la venganza divina²³⁶. Algunos han llegado a imputar a este abad la organización de expediciones contra los musulmanes²³⁷. En todo caso, Odilón afirma rezar constantemente por la liberación de *Hispania* del poder pagano en una carta²³⁸.

Desde antiguo, la historiografía concedió un importante papel a Cluny en la *Reconquista* hispana, indicando su empeño en estimular las guerras sacralizándolas y convirtiéndolas en *precruzadas*. Hoy se tiende a reducir su papel al plano doctrinal y al de la "formación de las mentalidades", y no tanto al militar, pues no existen pruebas del reclutamiento de caballeros y sólo se conoce la sacralización de los combatientes por parte de estos monjes²³⁹.

El abad Hugo de Semur (1149-1109), responsable de una gran expansión de la orden, escribía una carta al arzobispo de Toledo cluniacense Bernardo instándole a favorecer con la predicación la conversión de los *infieles*²⁴⁰. Pero sería el abad Pedro el Venerable (1122-1156) quien volcaría sus esfuerzos con mayor énfasis en la refutación organizada del Islam para la conversión, emprendiendo un viaje a tierras hispanas entre los años 1142 y 1143. Este abad fue el primero de la orden en estimar necesario conocer la doctrina a la que se enfrentaba para rebatirla, y por ello encarga la traducción del Corán como medio para combatir esta *secta*²⁴¹. Se trataba de buscar armas ideológicas alternativas a las armas guerreras²⁴². Sería Roberto de Ketton, asistido quizá por algún *dimmi*, quien, bajo esta iniciativa, aportaría la primera traducción latina del Corán en 1142²⁴³. No obstante, ésta estuvo enfocada de antemano a su descrédito, objetivo marcado en el prólogo²⁴⁴, por lo que

²³³ Lo señala Iogna Prat (1998), pp. 328-329, respecto a otros autores, pues él considera que el aspecto de la indulgencia no aparecía en la campañas hispanas.

²³⁴ Especialmente bajo Pedro el Venerable, dos estudios monográficos Kritzeck (1964) e Iogna Prat (1998). También Cantarino (1978) defiende este papel de la orden.

²³⁵ Duby (1993), pp. 16-17; Flori (2004), pp. 162-163.

²³⁶ Flori (2004), p. 163.

²³⁷ Cardini (2002), p. 49.

²³⁸ Odilon de Cluny, Carta al abad Paterno, PL, 142, col. 941-942, Flori (2003), p. 286.

²³⁹ Historiografía recogida en Flori (2003), p. 267. El autor sitúa esta labor "menos quizá a nivel de los hechos que de las ideología y de la formación de las mentalidades".

²⁴⁰ Constable (1979), pp. 187-188.

²⁴¹ Iogna Prat (1998), p. 337.

²⁴² Martínez Gázquez (1998), pp. 355-360.

²⁴³ Cruz Palma (2002), pp. 21-28.

²⁴⁴ Buscaban en el texto sagrado musulmán argumentos contra el Islam y contra su profeta, finalidad subrayada por el mismo traductor Roberto de Ketton en su breve prólogo dirigida a Pedro el Venerable, Tolan (2005), p. 79.

el texto se ve distorsionado por ese afán. Además, a pesar del carácter pseudo-científico de su iniciativa, se percibe una actitud agresiva en los escritos del abad benedictino, especialmente en el *Liber contra sectam sive haeresim saracenorum*²⁴⁵. D. Iogna ha mostrado de manera microscópica cómo estos escritos exhiben los mecanismos de exclusión y demonización del enemigo religioso, sirviéndose del insulto de manera recurrente²⁴⁶. Pedro el Venerable encargó también la traducción de la *Risalah* por Pedro de Toledo, escrito árabe antiislámico que el abad consideraría su más brillante hallazgo toledano, enviándolo a Bernardo de Claraval para incitarle a redactar una refutación. Se trataba de una biografía legendaria de Mahoma, llena de anécdotas falsas y degradantes que perseguían el descrédito del Profeta²⁴⁷. El uso de este texto por Vicente de Beauvais en su trascendente *Speculum Historiale*, una de las enciclopedias medievales más influyentes, aseguraría su fama²⁴⁸.

Así, con Pedro el Venerable asistimos a una formulación política que se dirige claramente a la lucha contra la propagación religiosa musulmana y hacia la conversión, estableciendo una auténtica "guerra de ideas"²⁴⁹. El combate de Cluny contra el Islam fue emprendido mediante la palabra, y de los escritos se desprende un carácter agresivo en las proclamas dirigidas hacia los fieles, que servirían de soporte e incentivo de la guerra militar, propiciando el odio al musulmán. La palabra de los predicadores por este tiempo constituía un elemento básico de la espiritualidad de las gentes, así como un instrumento muy poderoso que gozaba de gran credibilidad²⁵⁰.

También se ha señalado la implicación de Cluny en la iniciativa cruzada en Tierra Santa. Aunque existen varias teorías acerca de su implicación en la Primera Cruzada (actualmente se relativiza considerándose más fehaciente su intervención a partir de la segunda²⁵¹), existieron innegables beneficios de la orden al administrar las propiedades de los cruzados partidos (con frecuencia a cambio de que fueran heredadas por la orden en caso de la muerte del cruzado), al proporcionar equipamiento a los cruzados a cambio de tierras, y al adquirir reliquias en Oriente²⁵². Además, se subraya el papel fundamental de los abades de Cluny en la preparación de la ideología que estuvo en el origen de las cruzadas, cuyos elementos precursores remiten a su contacto con el ámbito hispano²⁵³.

Los clérigos cluniacenses que extendieron con la palabra su obsesión por la amenaza *sarracena* en los reinos hispanos²⁵⁴, fueron a su vez protagonistas de una campaña educativa en las escuelas monásticas, donde pudieron también transmitir estas ideas. Fueron los

²⁴⁵ Cantarino (1978), p. 247.

²⁴⁶ Toda la obra constituye un excelente análisis de este aspecto, Iogna Prat (1998), p. 343. Venerable acusa a Mahoma de adultero y sodomita, quejándose del uso vergonzoso de las mujeres que hacía Mahoma atestiguado al tiempo por el Corán y por la práctica cotidiana de los *sarracenos*.

²⁴⁷ *Risalah*, escrita en árabe y atribuida a un tal al-Kindi, D'Alverny y Vajda (1951), p. 116; Daniel (1993), p. 309.

²⁴⁸ Daniel (1993), p. 306.

²⁴⁹ Iogna Prat (1998), p. 337.

²⁵⁰ Cohn (1962), pp. 50-51.

²⁵¹ Resumen de las posturas en Iogna Prat (1998), pp. 324-326, 339.

²⁵² Constable (1997), pp. 180-193.

²⁵³ *Ibidem.*, pp. 180-193.

²⁵⁴ Iogna Prat (1997). p. 337.

monjes francos los responsables de la formación de un gran número de clérigos que se dispersarían luego hacia las distintas iglesias y parroquias. Sabemos que gran parte de los clérigos letrados se formaron en las escuelas monásticas, siendo instruidos por los monjes negros, cuya influencia fue tan exhaustiva que logró sustituir el tipo de caligrafía visigótico-mozárabe por la carolina²⁵⁵. Numerosas escuelas monásticas fueron implantadas con el fin de asegurar a los miembros de la comunidad la adquisición de la formación religiosa básica y, a aquéllos más dotados, la ampliación de la misma. La expansión benedictina en la Península multiplicó el número de monasterios asentados sobre su territorio, que contaban frecuentemente con una escuela. En la región catalana destacaron el monasterio de Ripoll y el de Sant Cugat del Vallés, que volvieron a florecer, añadiéndose nuevas fundaciones como Santes Creus o Poblet. Surgieron otros centros monásticos dedicados a actividades docentes en Aragón (San Juan de la Peña) o Navarra (Fitero, San Salvador del Leyre) y en el área castellano leonesa. En Galicia surgían grandes monasterios como Osera o Sobrado²⁵⁶. Se multiplicaron igualmente las escuelas catedralicias para la iniciación a la vida clerical, que estuvieron en auge en el transcurso del s. XI al XII, desarrollándose plenamente en este último. Entre ellas, la compostelana adquirió especial importancia, donde se formaría Diego Gelmírez, quien como obispo de Santiago (1093-1139/40) impulsó especialmente esta escuela²⁵⁷.

Cluny no fue la única orden que se estableció en la Península, y el Cister gozó de una gran difusión, especialmente en territorio castellanoleonés. La orden cisterciense, que abogaría por un arte más sobrio y por una vida de mayor recogimiento, tampoco fue ajena a la lucha doctrinal contra el Islam, muy al contrario, y como ejemplo de ello basta recordar la pertenencia a esta orden de Bernardo de Claraval, renombrado predicador de la cruzada y autor de un famoso *Elogio* a la orden Templaria²⁵⁸.

1. 5. EL CAMINO DE SANTIAGO Y LA NOCIÓN DE LA LUCHA CONTRA EL ISLAM

Los caminos de peregrinación se convierten en columnas vertebrales en torno a las cuales nace y se desarrolla el románico, y la importancia del Camino de Santiago en los siglos centrales de la Edad Media ha sido considerada como un factor determinante de la afinidad artística que se observa entre el arte francés y el español²⁵⁹. Se ha señalado así que en la ruta “surgen unos centros que sirven de polos en torno a los cuales giran las

²⁵⁵ Nieto Soria y Sanz Sancho (2002), p. 299.

²⁵⁶ *Ibidem.*, p. 300-305.

²⁵⁷ *Ibidem.*, pp. 303.

²⁵⁸ Bernardo de Claraval, *De la Excelencia de la Nueva Milicia*, Bernardo de Claraval (ed. 1953), pp. 853-881.

²⁵⁹ El camino de Santiago se considera uno de los factores que llevan a la gran unidad de estilo que hay entre el románico francés y español, Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Tomo I, p. 545.

manifestaciones artísticas regionales. Son como centros neurálgicos de los caminos de peregrinación de los que irradian unas formas que se repiten variadamente en la zona²⁶⁰.

La invención del hallazgo del sepulcro de Santiago, que pretendía demostrar la primitiva evangelización de Hispania por uno de los apóstoles de Cristo, creó una gran conmoción en la cristiandad occidental del s. IX, fomentando peregrinaciones desde entonces. Pero la máxima intensidad y el afianzamiento de Santiago de Compostela como meta peregrina se produjo en el s. XII, adquiriendo mayor fuerza una vez alejado el peligro de los ataques musulmanes²⁶¹. La orden cluniacense ha sido considerada como la principal organizadora de esta peregrinación²⁶², incluso se ha llegado a explicar la presencia benedictina en la Península por su implicación en la ruta jacobea²⁶³. Esta ruta habría sido igualmente el canal de penetración de la reforma eclesiástica, pues los avances diplomáticos se acompañaron, en ocasiones, de la fundación de monasterios benedictinos²⁶⁴. Obviamente, el Camino fue consolidado desde dentro, destacando el papel del obispo compostelano Diego Gelmírez (1093-1139/40)²⁶⁵, pero Cluny cumplió una importante labor en el estímulo de las peregrinaciones, también a Roma (y al monte Gargano) y a Jerusalén, emprendiendo con ello una profunda cristianización de los estados de la Europa occidental²⁶⁶.

Así, el Camino compostelano se relanza a inicios del s. XI y particularmente en torno a 1075, gracias a las conquistas de tierras musulmanas en el noreste peninsular²⁶⁷. De este modo, la peregrinación a Santiago estuvo, en cierta medida, condicionada por la presencia musulmana en la Península, siendo en el plano del imaginario donde este hecho adquirió una mayor importancia. A ello contribuyó especialmente el recuerdo de Almanzor y de su devastadora entrada en la ciudad compostelana destruyendo su Catedral y respetando sólo el sepulcro del Santo. Este hecho causó un gran impacto en la cristiandad, quedando permanentemente en la memoria colectiva, y otorgó un gran prestigio a la catedral entre los cristianos²⁶⁸. Es cierto que las razzias de Almanzor sembraron verdadero pánico, que se

²⁶⁰ Azcárate Ristori (1976), pp. 132-133.

²⁶¹ Franco Mata (2007), p. 140. Aunque la peregrinación a Santiago se originó con anterioridad a los tiempos románicos y prosiguió con gran intensidad a lo largo de Edad Media y Moderna, y aun hasta nuestros días, sabemos que en ninguna época como la románica esta peregrinación adquirió mayor significación y auge, y otro tanto puede decirse de la peregrinación a Roma y a Jerusalén, todas promovidas por Cluny, Sebastián (1994), p. 300.

²⁶² Márquez Villanueva (2004), p. 208.

²⁶³ Weisbach (1949), p. 41.

²⁶⁴ Wright (1995), p. 56; especialmente significativa es la colocación del monasterio de San Juan de la Peña bajo la regla benedictina y control cluniacense, bajo Sancho Garcés III (1000-35).

²⁶⁵ Sin embargo, el cambio de rito en la sede compostelana fue emprendido por el obispo cluniacense Dalmacio, enviado por el abad Hugo, Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992), Vol. I, p. 488.

²⁶⁶ Sebastián (1994), p. 282.

²⁶⁷ Márquez Villanueva (2004), p. 140. Sólo cuando Sancho el Grande asegura la ruta con la conquista de Logroño y Nájera, a principios del s. XI, los peregrinos pueden pasar con seguridad por Navarra y Rioja: previamente pasaban por Álava. Se inaugura entonces una seguridad que será garantizada por los monarcas sucesores, Lambert (1957-1968), pp. 100-102.

²⁶⁸ La toma de Santiago de Compostela por Almanzor en 997 dejó un recuerdo perdurable en la cristiandad, en la memoria de monjes y peregrinos, y contribuyó también a la predicación a la Primera Cruzada según Pellat Y. y Ch. (1965), p. 11. Sobre el impacto durable de este hecho, Pérez de Tudela y Velasco (1998), pp. 9-28; El

cebaron con regiones por las que transitaba el Camino y que, además de perseguir objetivos económico-militares, estuvieron teñidas de un cierto triunfalismo religioso y de algunos gestos humillantes hacia el cristianismo, como el robo de las campanas de la catedral de Santiago²⁶⁹.

Otro aspecto esencial vincula el Camino de Santiago con la ideología de la lucha contra el Islam. Se trata de la, ya citada, leyenda de Carlomagno, que llevó a identificar claramente la peregrinación jacobea con ese contexto guerrero. El Libro IV del *Códice Calixtino*, la Guía de peregrinación a Santiago de Compostela (c. 1140), está constituido por la *Historia de Pseudo Turpín*, donde se narran tres apariciones de Santiago el Mayor a Carlomagno para solicitarle que fuera a luchar contra los musulmanes, los cuales ponían en peligro su tumba en Galicia²⁷⁰. El apóstol se presenta ante el emperador franco en sueños diciendo:

"Yo soy -contestó- Santiago apóstol]...[cuyo cuerpo descansa ignorado en Galicia, todavía vergonzosamente oprimida por los sarracenos. Por esto me asombro enormemente de que no hayas liberado de los sarracenos mi tierra]... [así como el Señor te hizo el más poderoso de los reyes de la tierra, igualmente te ha elegido entre todos para preparar mi camino y liberar mi tierra de manos de los musulmanes, y conseguirte por ello una corona de inmarcesible gloria. El camino de estrellas que viste en el cielo significa que desde estas tierras hasta Galicia has de ir con un gran ejército a combatir a las pérfidas gentes paganas, y a liberar mi camino y mi tierra, y a visitar mi basílica y sarcófago. Y después de ti irán allí peregrinando todos los pueblos de mar a mar"²⁷¹.

Estas apariciones formaron parte, sin duda, del imaginario popular²⁷², pues la historia mítica de Carlomagno combatiendo contra los andalusíes fue muy famosa gracias al *Cantar de*

ataque de Almanzor a Santiago ha sido tratado de causante de un "grito de dolor" en toda Europa, Lot (1946), Vol. II, p. 255; y fue determinante de la peregrinación a la tumba del apóstol, Lambert (1957- 1968), pp. 55-60.

²⁶⁹ Lambert (1957- 1968), p. 85. El anónimo autor del Dikr, copiando a Ibn Hayyan, afirma que el amirita no dejó «durante toda su vida» de «atacar a los cristianos, asolar su país y saquear sus bienes». Que los ataques de Almanzor respondían a una voluntad deliberada de someter y humillar a sus enemigos queda patente, para Pérez de Tudela, en las frases que siguen: «los cristianos... llegaron a temerle como a la muerte y se tuvieron que contentar con las cosas más viles para su religión». En efecto, señala la autora, el saqueo metódico y dirigido trataba no sólo de empobrecer a los enemigos, sino de humillarlo; Pérez de Tudela y Velasco (1998), p. 22.

²⁷⁰ La *Historia de Pseudo Turpín* se dice escrita por el arzobispo Turpín de Reims, compañero de aventuras de Carlomagno en Hispania; Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, pp. 409-523. La aparición de Santiago a Carlomagno en sueños antes de su expedición a Hispania es ilustrada en diversos ejemplares del *Codex Calixtinus*: Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, fol. 162, r; y Ms. C. 128, Biblioteca Vaticana, fol. 133v del s. XIV, Ms. 2631 Biblioteca Universitaria Salamanca, fol. 90 r, del s. XIII; Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, ils. 31, 32 y 34.

²⁷¹ "...De esta manera se apareció a Carlomagno por tres veces el santo Apóstol. Así pues, oído esto, confiando en la promesa apostólica y, tras habérsele reunido muchos ejércitos, entró en España para combatir a las gentes infieles" Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Cap. I, pp. 414-415.

²⁷² Sebastián (1994), pp. 318-319.

Roldán, que circuló precisamente por estos caminos²⁷³. El propio *Codex* fue considerado inicialmente de un autor cluniacense, aunque se acepta actualmente la autoría de Aymeric Picaud, clérigo de Poitou. Aun con todo, la divulgación de la leyenda carolina se atribuye principalmente a la orden benedictina²⁷⁴, consolidándose la idea de que Carlomagno "arrancó [las tierras] de manos de los sarracenos y las sometió al imperio cristiano, fatigado por tan penosos trabajos y sudores"²⁷⁵.

Los peregrinos que acudían a Santiago fueron conscientes de la cercana presencia islámica y de la lucha existente contra los mismos, pues diversos elementos, como las reliquias (en las que me detengo más abajo), lo recordaban. Esta presencia fue sin duda un aliciente y un elemento sacralizador de dicha peregrinación, pues el supuesto peligro por la amenaza musulmana incrementaba el grado de penitencia²⁷⁶. Además, quienes emprendían el camino, estaban llevando a cabo una especie de emulación del Emperador cristiano²⁷⁷, como anuncia la *Historia*, indicando que tras liberar la tierra de los musulmanes "irán allí peregrinando todos los pueblos de mar a mar". Las hazañas legendarias de Carlomagno fueron sobradamente conocidas y sirvieron también de modelo en la Cruzada, al ser evocadas por Urbano II en Clermont²⁷⁸. De la *Historia Turpini* se conservan a día de hoy más de cincuenta códices latinos repartidos por las bibliotecas de Europa y traducidos a las principales lenguas, por lo que se considera que gozó de gran divulgación²⁷⁹. Aún mayor fue la del *Cantar de Roldán*, que no sólo se conoció en tierras francas, pues existen versiones hispanas recogidas por el romancero, y el *Poema de Almería* (mediados del s. XII) menciona a Roldán y Oliveros²⁸⁰. Algunos expertos han sostenido la teoría de que los cantares de gesta formaron parte de un sistema de propaganda turístico-religiosa de la peregrinación a Santiago, pues se ambientaron preferentemente en el ámbito hispano y contribuyeron a impulsar el crecimiento de los monasterios²⁸¹.

²⁷³ Mâle (1966), p. 263.

²⁷⁴ Se ha creído y señalado que el *Codex Calixtinus* era de origen cluniacense "en el preciso momento en que la empresa de las Cruzadas parecía deber mantener fijas en la Tierra Santa las miradas de los fieles, Bédier lo cree el resultado de una obra genial de propaganda, cuyo producto sería el *Liber Sancti Iacobi*, y cuyo origen habría que buscarlo con toda probabilidad en la gran abadía de Cluny"; Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992), Vol. I, p. 177.

²⁷⁵ *Liber Sancti Iacobi* (ed. 2004), Libro IV, Cap. I, p. 413.

²⁷⁶ Los peregrinos foráneos que acudían al camino consideraban ese viaje como a tierras "del fin del mundo, cuyos habitantes vivían de siempre mezclados con musulmanes y judíos"; Márquez Villanueva (2004), pp. 118-119.

²⁷⁷ En otros pasajes se indica: "Y como los guerreros de Carlomagno murieron en el combate por la fe de Cristo, de la misma manera también debemos nosotros morir por los vicios y vivir por las santas virtudes en el mundo hasta que merezcamos tener la florida palma del triunfo en el reino celestial" *Liber Sancti Iacobi* (ed. 2004), Libro IV, Cap. VIII, pp. 436-437.

²⁷⁸ Mientras Raúl de Caen, en su crónica de la primera expedición comparaba a los combatientes cruzados con Roldán y Oliveros, según recoge Curzi (2007 c), p. 536.

²⁷⁹ Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992), Vol. I, p. 177.

²⁸⁰ Indicándose que si Álvaro, hijo del poderoso Rodrigo, hubiera vivido en tiempos de Roldán, éste y Oliveros no habrían muerto y los *agarenos* permanecerían bajo el yugo de los francos; *Poema de Almería* (ed. 1950), vv. 215-219, pp. 178 y 198. Respecto al romancero, se trata del *Cantar de Roncesvalles* (ed. 1986).

²⁸¹ Se trata de la tesis individualista sobre la creación de los cantares, explicada por M. Marcos Marín en el estudio del *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), p. 17.

Otros elementos recordaban e ilustraban a los peregrinos las aventuras de los héroes épicos en la lucha contra los *infieles*, como el ya nombrado de las reliquias²⁸². Sabemos que las reliquias, móvil de las peregrinaciones, cumplieron un papel decisivo en los ritos cristianos, siendo una especie de acreditación de la manifestación de Dios en el mundo a través de los santos. Resulta importante tener en cuenta que la sacralización de la guerra implicó la santificación de los combatientes y su consideración como mártires cuando morían en la contienda, razón por la que sus reliquias eran dignas de veneración. Por esta razón, en el Camino se hallaban “reliquias épicas” que incluían desde los huesos del Cid hasta un diente de gigante *sarraceno*, la célebre arca del engaño a los judíos por el Cid, así como la espada o el cuerno de guerra de Roldán²⁸³. Uno de los hostales de peregrinos más importantes fue el enclavado en Roncesvalles, perteneciente a los agustinos, como gran parte de los hospitales. De éste dependieron a su vez numerosos alberges del camino hispano, especialmente en la zona vasca. El enclave atraía con éxito a los peregrinos por estar en el escenario real y legendario de la muerte de Roldán, convirtiéndose en un auténtico museo de reliquias atribuidas a Roldán y a sus compañeros, mártires de la *guerra santa* y prototipos de caballeros francos que viene a liberar a la cristiandad de los *moros* en tierras hispanas²⁸⁴. Así, los viajeros que cruzaban los Pirineos veneraban en primer lugar estos restos, cuya memoria les acompañaba a lo largo del camino donde, a su vez, se recitaba el Cantar. También el monasterio de San Andrés de Sureda conservaba enterrados a caballeros carolingios y en el monasterio de San Pedro de Rodas estuvieron los supuestos olifantes de Roldán y Carlomagno²⁸⁵.

Varias otras reliquias del Camino eran portadoras de prestigio y significación política en la lucha contra el Islam, como las de Eulogio de Córdoba y Leocricia, rescatadas de al-Andalus en 884 por Alfonso III para exponerlas en la iglesia palatina de Oviedo²⁸⁶. También el prestigio de San Isidoro llevó a Fernando I al traslado de sus reliquias desde Sevilla al Panteón de los Reyes en 1063. Aunque este santo hispalense vivió en tiempos anteriores al conflicto peninsular contra el Islam (ob. 636), siendo contemporáneo de Mahoma (ob. 632), su condición de obispo hispano preislámico lo convertiría en el s. XIII, en santo caballero aparecido en la batalla ayudando a los suyos contra los musulmanes²⁸⁷. Pero, ya en

²⁸² El viejo grito de guerra franco Montjoie o Munjoie tantas veces entonado por Roldán y Carlomagno en el Cantar (un ejemplo en Canción de Roldán (ed. 1959), v. 1181, p. 71) conserva también una relación con la peregrinación, dado que procede precisamente de la exclamación tradicional de los peregrinos a Roma al vislumbrar por fin la ciudad eterna desde el Monte Mario; Mâle (1966), p. 246.

²⁸³ Cantar de Mío Cid (ed. 1997); Introducción de F. Marcos Marín, p. 17.

²⁸⁴ Lambert (1957- 1968), pp. 23-33; 80-81.

²⁸⁵ Según documentaba en 1609 Jerónimo Pujades, autor de la *Crónica Universal del Principado de Cataluña*; consultable online:

http://www.archive.org/stream/cronicauniversa00pujagoog/cronicauniversa00pujagoog_djvu.txt.

²⁸⁶ Alfonso III el Magno negoció la llegada de las reliquias de mártires de Córdoba entre 883, Leocritia y Eulogio, y las instaló en la cripta de su iglesia palatina en Oviedo; Williams (2004), p. 298.

²⁸⁷ La *Primera Crónica General* indica que acompañó al rey en la toma de Baeza en 1147, dirigiendo a las tropas castellanas junto a Santiago, lo que para algunos justifica su representación en el llamado Pendón de Baeza en la colegiata de San Isidoro de León, Pérez Higuera (2001), pp. 55-56, fig. 17; aunque la autora atribuye el pasaje a

tiempos de Fernando I, los restos mortales de San Isidoro tuvieron un sentido político muy notable, como ha sido puesto de relieve por la historiografía, pues establecían un enlace claro de carácter ideológico con el pasado visigodo, reviviendo en la memoria colectiva la idea de unidad del reino, que se asimilaba a un periodo histórico idealizado²⁸⁸. Esta legitimidad regia aparejada a la figura de San Isidoro podría explicar el hecho de que el santo se represente posteriormente al modo de un rey en la portada sur de la basílica leonesa, pues aparece escoltado por un guerrero armado, lo cual no es propio de la imagen de un santo obispo²⁸⁹. Cuenta la *Historia Silense* que Fernando I, antes de morir, de regreso de una campaña en Valencia contra los musulmanes, se dirigió a la basílica de San Isidoro a orar junto a las reliquias del Santo. Despojándose de sus insignias reales (*regalia*) para recibir el cilicio y la ceniza penitenciales, se postró dos días sobre las losas de la basílica hasta su fallecimiento²⁹⁰. En San Isidoro de León también se encontraban las reliquias del niño Pelayo de Córdoba, supuesto mártir bajo Abderramán III, cuya historia será evocada a lo largo de este trabajo²⁹¹.

Como las de San Isidoro, otras reliquias de santos antiguos fueron adaptadas al contexto de la lucha contra el Islam. Es el caso de las de San Mauricio (martirizado en el s. III), cuyo relicario en la abadía de San Mauricio de Agaune, del s. XII (Valais, Suiza), presenta la imagen de un caballero cruzado²⁹². Otro relicario en esmalte de Limoges, de la misma época y conservado en el Museo del Ermitage (San Petersburgo), representa el martirio de Santa Valeria (s. III) perpetrado por un verdugo con turbante y tez oscura. Varios autores lo han identificado como un musulmán, formando parte de un juego anacrónico cargado de componentes políticos e ideológicos²⁹³. También el Camino francés

la Crónica del Emperador Alfonso VII, donde no aparece; Primera Crónica General de España (ed. 1977), Cap. 981, pp. 660-661.

²⁸⁸ Laliena Corbera (2005), p. 298.

²⁸⁹ Como indica Martin (2008), p. 371, que interpreta este rasgo como una incorporación de la iconografía regia a la representación del obispo. Es muy probable que la imagen del santo apareciera además en el tímpano de la perdida portada norte, según esta autora, *Ibidem.*, pp. 371, 373-374.

²⁹⁰ Entonando el cántico "Tua est potentia, tuum regnum, Domine" paráfrasis del himno con el que David acompañó su abdicación (I Par. 29, 10-19) (en 1065, en fechas navideñas), según señala Bishko (1965), pp. 47-59. *Historia Silense* (ed. 1959); 87-98, pp. 190-193.

²⁹¹ En el Capítulo III, apartado 3. 2.

²⁹² Núñez Rodríguez percibe la actualización de la figura del antiguo militar: "cuanto resta del mártir como sustancia su iconografía determina abiertamente a quien antaño fuera el jefe de la legión tebana ante los bagaudas, emblematizando ahora una nueva vía que no es otra que la exaltación del cruzado defensor del signo crístico o *signum crucis*"; Núñez Rodríguez (1995), p. 74, fig. 3.

²⁹³ Strickland (2003), p. 174, si bien es Cynthia Hahn la que analiza la nueva incorporación del elemento iconográfico del turbante para actualizar la imagen protagonizada por los nuevos enemigos de la cristiandad, en "Interpictoriality in the limoges Chasses of Stephen, Martial and Valerie", *Houriha, Image and Belief*, p. 114 (citado por Strickland). Obsérvese que gran parte de los martirios elegidos para representar al musulmán son mediante decapitación, lo cual está muy relacionado con la realidad histórica y las cabezas cortadas como símbolo de poder entre musulmanes y cristianos, Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181. Sobre este esmalte y otras actualizaciones de martirios de santos adaptadas al contexto de la lucha contra el Islam, ver Monteiro Arias (2007 a), pp. 64-87.

guardó reliquias de santos guerreros convertidos en mártires por su legendaria participación en las conquistas de Carlomagno frente a los andalusíes²⁹⁴.

De este modo, las reliquias tuvieron una función política y vincularon la religiosidad cristiana con la lucha contra el Islam, al volcar la devoción por los restos materiales de los santos (capaces de hacer milagros) sobre personajes que habían dado la vida por combatir el Islam. Estos venerables guerreros, muertos por los musulmanes o relacionados mediante la leyenda o la imagen con los enemigos contemporáneos, tuvieron un efecto de ambientación simbólica (consciente e inconsciente) de la peregrinación y de la fe en el marco de la lucha religiosa y territorial. Por otro lado, desde la segunda mitad del s. XII las órdenes hospitalarias se multiplican en las rutas jacobeanas, especialmente en el suroeste de Francia y en el noreste de España, teniendo muchas de ellas un papel en las cruzadas orientales como la de San Juan de Jerusalén²⁹⁵. La función inicial de estas órdenes era proteger a los peregrinos de los ataques musulmanes, al menos en Tierra Santa.

De todos estos aspectos parece desprenderse que una parte del prestigio del Camino jacobino, como ruta penitencial²⁹⁶, residía precisamente en la cercanía de los musulmanes que era un factor muy presente en la mente de los peregrinos. La penitencia era mayor al ser mayor el riesgo, y recorrer la ruta suponía una reivindicación del cristianismo *in situ*, en los lugares donde más cercana estaba, en el espacio y en el tiempo, la amenaza *sarracena*. Parece así que el camino de Santiago funcionó como una cabeza de puente simbólica, y su propio desarrollo organizado mediante abadías, iglesias y hospitales se corresponde, en un plano conceptual, con este tipo de estrategia bélica, consistente en ocupar un bastión fronterizo como lugar fuerte y estratégico desde el que emprender la lucha. La organización de las rutas, con sus templos y reliquias, vino a reforzar espiritualmente la región, a sacralizarla y a otorgarle una alta significación simbólica convirtiéndola en un órgano vital del cristianismo occidental. No se trató de un plan completamente prediseñado, pues el proceso fue amparado por la presencia de los restos del apóstol²⁹⁷, amenazados antiguamente por los musulmanes (igual que el Santo Sepulcro se consideraba amenazado),

²⁹⁴ En la ruta tolosana los peregrinos hallaban el cuerpo de Guillermo, conde de Tolosa, monje en Gellone y héroe de las gestas carolingias en las que figura como abanderado del emperador y protagonista del ciclo épico de Guillaume de Orange. Se adoran también en el camino numerosos santos liberadores de cautivos de manos musulmanas, como San Leonardo en el Limousin, en cuya iglesia se veían colgados los centenares de grilletes y cadenas de aquellos a los que había liberado. En Blaye se hallaba el cuerpo del propio Roldán en calidad de mártir, que había sido enterrado en la basílica de San Román, tras morir en Roncesvalles; Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948-1992) Vol. I, p. 208. En Belin, un pequeño pueblo de las Landas, se albergaban los cuerpos de muchos de los compañeros de Carlomagno: los "santos mártires" Oliveros, Gundebardo, Ogier, Arastagno rey de Bretaña, Garín, duque de Lorena y muchos otros que "habían muerto en España por la fe de Cristo", *Ibidem.*, Vol. I, pp. 207-209. También Santa Fe, cuyas reliquias se veneraron en Conques, se convertía en una abanderada de la lucha contra el Islam; mientras los canónigos de Saint Sernin de Toulouse pretendieron tener seis cuerpos de apóstoles llevados allí por Carlomagno desde la Península, *Ibidem.*, Vol. I, p. 552.

²⁹⁵ Más tarde encontramos a caballeros de Rodas, de Malta, templarios, etc; Lambert (1957- 1968), pp. 31-33.

²⁹⁶ La peregrinación fue la forma de penitencia más aceptada en el tiempo que nos ocupa, además de poseer un carácter simbólico "el peregrino, en su marcha, pretendía imitar la procesión del pueblo de Dios hacia la tierra prometida y acercarse de esta manera al reino."; Duby (1993), p. 59.

²⁹⁷ Cuyo "descubrimiento" sí había sido preparado, como se explicará al hablar de las imágenes de Santiago caballero, en el Capítulo III, apartado 1. 1.

y por la histórica resistencia del norte al Islam, que avalaban esa sacralidad. Múltiples monasterios e iglesias, además de la catedral de Santiago, rememoraban el antiguo acoso de los musulmanes como una fuente de prestigio para el templo, falsificándose documentos con ese fin. Así lo señala E. Lambert respecto a monasterios como el de Santo Domingo de Silos, el de San Pedro de Cardeña y el de San Salvador de Leyre, indicando que, para el edificio religioso, era lo más parecido a convertirse en mártir de los musulmanes²⁹⁸.

El propio apóstol Santiago, meta de peregrinación, se transforma en un caballero que aparece en las batallas contra los musulmanes, y es en tiempos románicos cuando asistimos a las mutaciones que lo convertirán en *Matamoros*²⁹⁹. De este modo, la noción de la presencia islámica en las inmediaciones permanecía como un factor consciente y como un condicionante del prestigio de la peregrinación, del mismo modo que el viaje a Jerusalén con sus peligros (antes y después de la Primera Cruzada) engrosaba su prestigio por la presencia musulmana, constituyendo un acto simbólico de protección de las santas reliquias. La *Historia de Turpín* asume esta consideración del Camino, al convertir la propia ruta jacobea en la línea divisoria entre las tierras musulmanas y las cristianas en tiempos carolingios: "El camino de Santiago separaba los dos ejércitos"³⁰⁰. Aun a finales del s. XV se rememoraba este pasado, y un peregrino alemán expresaba su convicción de que la catedral compostelana había sido construida por Carlomagno con los despojos de los *sarracenos* tras sus guerras en la Península³⁰¹. Los rastros legendarios de la lucha contra el Islam permanecieron en el Camino, al menos, hasta finales del s. XVII³⁰².

²⁹⁸ El monasterio de Santo Domingo de Silos se remontaba al tiempo de Recaredo, según la documentación que con frecuencia fue manipulada para revestir de prestigio una sede monástica, parroquial, catedralicia, etc. Gozó en el s. X de la protección de Fernán González, siendo destruido posteriormente por una incursión musulmana. Otro tanto sucedió con San Pedro de Cardeña, donde luego serían albergados los restos del Cid. También San Salvador de Leyre había sido, antes de ser románica, un refugio en tiempos de tensiones y luchas contra los musulmanes del Rosellón; Lambert (1957- 1968), pp. 15-33, 81. Sabemos además que Almanzor no sólo destruyó la catedral compostelana, incendiando el rico monasterio de Sahagún en 988 y, pocos años después, el monasterio de San Millán de la Cogolla, que constituía uno de los más importantes centros mozárabes; *Ibidem.*, pp. 55-60.

²⁹⁹ Aspecto tratado en el Capítulo III, apartado 1. 1.

³⁰⁰ Respecto a la batalla contra Aigolaro el sarraceno y sus ejércitos; Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XII, p. 455. Resulta muy elocuente el diálogo que surge entre Aigolaro y Carlomagno, al señalar el *sarraceno*: "Te ruego me digas por qué quitaste a nuestro pueblo una tierra que no te corresponde por derecho hereditario, y que no poseyeron ni tu padre, ni tu abuelo, ni tu bisabuelo, ni tu tatarabuelo", a lo que Carlomagno responde con un discurso muy ligado al veterotestamentario, erigiéndose como jefe del pueblo elegido: "Por esto, replicó Carlomagno: porque Nuestro Señor Jesucristo, creador del cielo y de la tierra, eligió entre todos los pueblos al nuestro, es decir, al cristiano, y estableció que dominase sobre todos los pueblos del mundo, y por eso he sometido a nuestra religión, en cuanto me ha sido posible, a tu pueblo sarraceno".

³⁰¹ Se trata de Jerónimo Münzer, médico de Nuremberg que escribió un libro de viaje conservado hoy en Munich, Lacarra, Uriu Riu y Vázquez de Praga (1948-1992) Vol. I, p. 241.

³⁰² El clérigo boloñés Domenico Laffi describía su peregrinación a Santiago en el último tercio del s. XVII indicando que en Ibañeta encontraba pinturas y relieves borrosos que recordaban a los héroes de la gesta carolingia, añadiendo que fue precisamente en ese lugar donde Roldán hizo sonar su cuerno *Ibidem.*, Vol. I, p. 235). En este siglo los peregrinos iban a Roncesvalles para visitar el sepulcro de Roldán rindiendo culto igualmente a la "Crux Caroli", la cruz de Carlos que presidía el recinto sagrado en el que el emperador había elevado la cruz, símbolo de su evangelización de España. Allí se arrodilló para dirigir su rezo hacia Galicia, por lo que los peregrinos imitaban ese acto al pasar por el lugar rezando y clavando su propia cruz, *Ibidem.*, Vol. II, pp. 83-88.

2. CONTEXTO IDEOLÓGICO DE LA GUERRA CONTRA EL ISLAM: LA PERCEPCIÓN DE LOS MUSULMANES EN LA CRISTIANDAD OCCIDENTAL

Aunque ya han sido tratados diversos aspectos de la ideología desarrollada en el ámbito cristiano occidental frente al Islam, resulta necesario abordar la producción escrita que refleja la percepción del enemigo religioso. Los aspectos más llamativos de las obras de refutación y ataque doctrinal contra el Islam son su alto número y la persistencia de las mismas nociones sobre los musulmanes que, surgidas en época temprana, irán consolidándose y generalizándose conforme avanza la Edad Media. La percepción de los musulmanes en el ámbito cristiano occidental ha suscitado excelentes estudios monográficos³⁰³, precisamente por su relevancia y por su similitud relativa, al observarse que los primeros polemistas suelen ser fuente de inspiración de los siguientes. Se habla así de una falta de originalidad de las ideas y de los argumentos desarrollados contra los musulmanes a lo largo de los siglos, aspecto que se explica en la transmisión de las primeras nociones esbozadas en Occidente por Eulogio y Álvaro de Córdoba, deudoras en cierta medida de la temprana polémica desarrollada por los teólogos orientales.

De este modo, asistimos a la elaboración conjunta y a lo largo de los siglos, de una imagen del musulmán enormemente distorsionada que viene a demonizarlo y a hacerlo portador de los vicios y defectos más denostados. Los cantares de gesta atestiguan la penetración de estas ideas en la cultura popular, así como su exacerbación. A grandes rasgos, puede decirse que tanto las obras eruditas como las de transmisión oral siguen un planteamiento común, existiendo una gran similitud en el tipo de informaciones recibidas, recreadas o inventadas. Los estudios sobre la materia indican que la información sobre el *Otro* fue recopilada de modo selectivo para su distorsión, existiendo una notable tendencia a perpetuar aspectos falsos en detrimento de las informaciones verdaderas³⁰⁴. Ya en época plenomedieval se consolida una narración o leyenda-tipo sobre el Islam y su Profeta. Los relatos cristianos de la vida de Mahoma, deformación y fabulación desarrollada en torno a sus datos biográficos conocidos, servirán en cierta medida de referencia para desacreditar a la doctrina revelada por él y al conjunto de sus seguidores. Las fuentes cristianas relativas al Islam destacan así por presentar una imagen del enemigo religioso alejada de la realidad y, aunque la ignorancia permitió la propagación de falsas ideas, los autores prefirieron recoger este tipo de informaciones al conocimiento directo de la doctrina rival, lo que explica la recurrencia sistemática a los antiguos polemistas. Fue esta tendencia a la conservación, esta duradera coherencia interna, lo que explica la constancia en la ideología desarrollada frente a los musulmanes a lo largo de los siglos³⁰⁵. Ésta encontró su razón de ser en los conflictos

³⁰³ Principalmente Daniel (1993), primera edición en 1960, Tolan (2007), primera edición en 1996, Barkai (1984) para el ámbito hispano, y Ducellier (1971), para el oriental. Destacan también numerosos estudios sobre la imagen del musulmán en los cantares de gesta, que serán citados al abordar los poemas épicos.

³⁰⁴ Daniel (1993), pp. 317-320.

³⁰⁵ Como indica Flori, la cruzada no nació “ex nihilo”, sino que tuvo una prehistoria que se retrotrae a los siglos X y XI, periodo cuando se efectúa en Occidente la progresiva sacralización de la violencia guerrera que llevará consigo la demonización del adversario, Flori (2003), p. 12.

políticos existentes entre los estados cristianos y los islámicos, y en el afán de primacía cristiana promovido desde el papado, que requirieron de un aparato ideológico capaz de movilizar a las gentes bajo la fórmula de la guerra sacralizada.

La tradición occidental nace en el ámbito hispano, en el marco del exaltado movimiento de los autoproclamados Mártires cordobeses, cuyas obras y experiencia sirvieron de referente para los cristianos hispanos posteriores, así como para el resto de los polemistas occidentales³⁰⁶. La confluencia de líneas e iniciativas políticas entre los reinos hispanos, el ámbito franco y el papado, adquiere mayor coherencia a la luz de este viaje de ideas a través de la copia de manuscritos³⁰⁷. Parece así que los cristianos hispanos estuvieron a la vanguardia de la producción escrita contra el Islam, tras lo que numerosos autores latinos occidentales (principalmente francos) desarrollaron y potenciaron esta literatura en consonancia con las directrices papales. La formulación ideológica parece estar ya plenamente planteada a finales del s. XI, cuando se consolidan la suma de estereotipos en los que la cristiandad occidental encerraría al Islam durante siglos, primando el de su alianza con el demonio³⁰⁸. De este modo, los textos polémicos no reflejan la realidad de las relaciones cristiano-musulmanas, sino la percepción y la autorepresentación de las mismas³⁰⁹. Esta persistencia de nociones similares a lo largo del tiempo y en distintos lugares y tipos de escritos viene a reflejar una "representación social", entendida como la suma de algunas "propiedades de la mente social que se comparten entre los miembros de un grupo"³¹⁰. Esta representación constituyó un soporte firme y esencial de la guerra sacralizada, como resultado de una construcción ideológica que propiciaba coherencia y estímulo a la lucha contra los musulmanes³¹¹. Lógicamente, existen matices y discontinuidades en los distintos textos antiislámicos compuestos en el curso de los siglos, como se explicará en su recorrido, pero son las nociones generales, bastante uniformes, las que se mantienen de modo más homogéneo y las que parecen calar en el ámbito popular. Como señala Barkai "Las imágenes, por lo general, tienden a estabilizarse y revelan una

³⁰⁶ Los *mozárabes* de Córdoba tienen peso en la tradición polémica posterior, en autores como Marcos de Toledo, en el *Corpus Toletanum* impulsado por Pedro el Venerable y en obras como los *Diálogos* de Pedro Alfonso, Tolan (2005), p. 81.

³⁰⁷ De los escritos contra el Islam dice J. Flori "Todos estos documentos, modificados al capricho de las ideologías políticas, estuvieron más difundidos de lo que a menudo se cree. Sus mismas adaptaciones lo atestiguan, así como el gran número de sus manuscritos. Traducen el interés de los hombres por el desarrollo de la guerra dirigida por Dios"; Flori (2003), p. 252.

³⁰⁸ La guerra de ideas se amparó en una visión simplista del *sarraceno*, un ataque frontal que encontró en la difusión de injurias y contra-verdades el modo más eficaz para demonizarlo, Iogna Prat (1998), p. 335; Daniel indica que el punto de vista del Occidente con respecto al Islam y a sus adeptos se consolida entre 1100 y 1300, y que después tan solo se modifica lentamente; Daniel (1993), p. 13.

³⁰⁹ Como indica Duciller en su estudio "Alors que les textes que nous venons de citer ne permettraient nullement d'écrire l'histoire des relations byzantino-musulmanes, elles permettraient précisément de retracer, d'une manière qui nous semble assez exacte, l'évolution de la mentalité chrétienne orientale devant l'ennemi religieux et politique qu'est le musulman"; Ducellier (1971), p. 22.

³¹⁰ Dijk (2003), p. 31.

³¹¹ Daniel (1993), p. 20.

fuerte capacidad de oposición a los cambios"³¹². Este aspecto resulta especialmente significativo para el estudio de la imagen artística, que podía ser leída a múltiples niveles, pero debía expresar las ideas más comprensibles y fundamentales para lograr instruir y aleccionar a los fieles.

Así, además de la persistencia de las mismas nociones elaboradas sobre los musulmanes desde la época de los autodesignados Mártires cordobeses (mediados del s. IX) hasta el final del periodo estudiado (medidos del s. XIII), se observa que en tiempos románicos esas ideas sobre el Islam han calado en el conjunto de la sociedad y están fuertemente divulgadas, principalmente por medio de los cantares de gesta y de la predicación. Semejante difusión de ideas, construidas desde antiguo y conservadas con esmero, ha conducido a fundamentar el análisis iconográfico de este estudio en fuentes redactadas a lo largo de cinco siglos. La vigencia de escritos tan antiguos como los de Eulogio y Álvaro de Córdoba en el ámbito teológico de tiempos románicos ampara su empleo para la comprensión de algunos motivos iconográficos analizados. Del mismo modo, numerosas fuentes francas servirán para el estudio del arte románico español, pues las estrechas relaciones políticas, espirituales y artísticas conceden coherencia al uso de dichos textos.

Para analizar la imagen artística del musulmán en el ámbito cristiano occidental resulta preciso trazar su imagen mental, conocer cuanto se pensaba y asimilaba al *infiel*. La representación artística permitió trasponer la imagen distorsionada del musulmán que encontramos en las fuentes clericales, las cuales se amparan en símiles bíblicos, proféticos y en la equiparación del enemigo con el demonio. Por esta razón, no hallaremos en el arte la imagen real del musulmán medieval, ni siquiera la imagen completa que de éste tuvieron las gentes, sino la formulada desde la óptica eclesiástica, en la que confluyeron preocupaciones religiosas con intereses políticos. Sin embargo, hemos visto que la realidad hispana de los siglos del románico resulta enormemente compleja y presenta unas relaciones de gran variedad e infinitos matices entre los cristianos y los musulmanes, existiendo múltiples grados de afinidad y conflicto en función del contexto, así como diversos niveles de conocimiento sobre el otro dependiendo del ámbito geográfico y cultural. Pero el arte románico no reflejó las nociones más afines y realistas sobre los musulmanes, llegando incluso a combatirlas, al presentar una imagen peyorativa del enemigo de acuerdo con los textos de polémica religiosa y con sus estereotipos demonizadores. No existe espacio para la disidencia en un arte dirigido por el clero y destinado a adoctrinar a los fieles. La creación de estas imágenes se inscribe en la noción emergente de una cristiandad unida frente al enemigo religioso, noción que está también detrás de la Reforma y de la implantación de un arte homogéneo. A su vez, la imagen del musulmán presentada en las fuentes occidentales no sólo es válida para los lugares y los momentos estrictamente relacionados con la guerra

³¹² "Esta inclinación se origina en la tendencia de la mayoría de los seres humanos a la consistencia cognoscitiva (cognitive consistency) y en sus intentos de impedir confrontaciones y violaciones del equilibrio entre las imágenes y sus percepciones, por un lado, y las nuevas informaciones (cognitive dissonance), por el otro.", Barkai (1984), p. 13.

contra el Islam, pues la propia producción escrita demuestra la inmensa proyección geográfica y cronológica que tuvo esa representación mental del enemigo. Por otro lado, la naturaleza del arte románico, donde prima el carácter simbólico sobre el realismo, lleva a desfigurar las formas al servicio de los contenidos, y los valores morales aparejados al musulmán se manifestarán, con frecuencia, a través de la deformidad, de la monstruosidad y de la gestualidad³¹³. Los textos monásticos, cronísticos y literarios resultan muy reveladores sobre el significado de algunos de estos rasgos que vemos aparecer en el arte y que forman parte de la imagen mental confeccionada del musulmán. El análisis de la misma implica adentrarse en las mentalidades, con todos los riesgos y las incertidumbres que ese tipo de estudio acarrea. Resulta preciso así bucear en un "ámbito compuesto por palabras, expresiones, epítetos y asociaciones que el hombre suele utilizar a menudo, aunque no se pronuncie al respecto explícitamente"³¹⁴. Se ha indicado que, en los siglos centrales de la Edad Media, las "mentalidades" evolucionan poco y lentamente en virtud del monopolio que tuvo la Iglesia en la enseñanza y en la elaboración del pensamiento hegemónico, constituyendo "por añadidura el único lugar de expresión, la única vía de transmisión -y, más tarde, de conservación- de los escritos"³¹⁵. Este monopolio eclesiástico en el ámbito del pensamiento y del arte, especialmente relevante en el contexto de la Reforma y el románico, determina el planteamiento de este estudio, basado en el uso de la producción escrita polémica contra el Islam para el análisis del mensaje artístico dirigido a los fieles, entendiendo que aquélla fue muy relevante y que no ha sido tomada en cuenta suficientemente para el estudio de la escultura.

El aspecto más sobresaliente de la percepción del Islam entre los cristianos orientales y occidentales, desde el s. VIII hasta finales de la Edad Media, es la tendencia a su demonización. Los musulmanes y su profeta fueron sistemáticamente considerados como una manifestación del demonio y del mal, como avatares del Anticristo o materialización del diablo. Este aspecto tiene especial relevancia para el estudio de la imagen de los musulmanes en el arte, que mantendrá ciertos vínculos con la representación del demonio³¹⁶.

³¹³ Esta carácter esencial de la imagen románica resulta un fundamento básico de esta investigación y, aunque señalada por la mayoría de los especialistas, será objeto de un apartado al final de este capítulo por la importancia que adquiere para este estudio y por existir algunas posturas historiográficas que han querido otorgar un carácter costumbrista y hasta burlesco a las imágenes de los canecillos.

³¹⁴ Barkai (1984), p. 12.

³¹⁵ Flori (2003), p. 255.

³¹⁶ Los rasgos de representación del "sarraceno" son similares a los del demonio, tal y como apuntan Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 21, y como se analizará a lo largo de este estudio.

2. 1. LA VINCLUACIÓN DE LOS MUSULMANES CON EL MAL Y CON EL DEMONIO EN LAS FUENTES ESCRITAS CRISTIANAS (SIGLOS VIII A XIII)

La piedra angular de toda ideología, escrito de refutación y tradición polémica antiislámica fue el establecimiento de vínculos e identificaciones entre el Islam y el demonio. Así, la consideración de Mahoma como un Anticristo y de su doctrina como una secta alentada por el maligno fue un lugar común en los escritos cristianos medievales relativos a la religión musulmana.

Ya en el pensamiento monástico oriental y desde los primeros tiempos del Islam, la expansión árabe fue percibida como el cumplimiento de las profecías apocalípticas, encarnando al último poder perseguidor anunciado por el *Apocalipsis* bajo la iniciativa del Falso-profeta Mahoma³¹⁷. Los textos bíblicos fueron interpretados como profecías relativas al momento vigente, sirviendo para establecer todo tipo de conexiones e identificaciones entre el demonio y este nuevo colectivo religioso, que adquiriría creciente poder³¹⁸.

Como se explicará con más detalle, es en los contextos armenio, egipcio, sirio y bizantino donde surge la tradición escrita de polémica antimusulmana en el s. VIII³¹⁹ de la pluma de monjes como el prolífico Juan Damasceno, que relacionaba al "Falso profeta" Mahoma con el Anticristo³²⁰. Además, la tradición cristiana oriental tachaba al Profeta de sanguinario y de demoníaco, y aludía a los musulmanes como a discípulos del diablo, explicando la brutalidad de sus ataques militares por la influencia de Satán³²¹. Ducellier señala que la asociación de los musulmanes al diablo fue tan recurrente en el ámbito oriental que la idea llegó a calar en la imaginación popular, lo cual se demuestra, en su opinión, por testimonios como la *Vida de San Andrés el Simple*, donde el demonio adopta la forma de un *sarraceno* para tentar a los cristianos³²².

Estas nociones no tardaron en llegar a Occidente a mediados del s. IX y es en la península ibérica donde primero las encontramos³²³. El primer responsable hispano de la

³¹⁷ Tolan (2007), pp. 74-79; y sobre la percepción apocalíptica del proceso Flori (2007), pp. 111-147.

³¹⁸ El Islam era la cuarta bestia en el pensamiento de los primeros escritores cristianos, indicando que se trataba del reino de Ismael del que el arcángel había hablado al profeta Daniel, Flori (2003), pp. 225-226. El estudio monográfico sobre la vinculación de la llegada del Islam con el Fin del Mundo de J. Flori resulta muy prolijo en la gran propagación de escritos en este sentido, dedicado a la literatura oriental en Flori (2007), pp. 110-147.

³¹⁹ Daniel (1993), p. 14. Si bien ya existen algunos escritos armenios del s. VII, Ducellier (1971), pp. 120-133, a los bizantinos y armenios se unen otros escritos coptos y árabes.

³²⁰ Flori (2003), p. 227.

³²¹ Así lo indica Bal'ami: "Dans la seizième année de son règne, Abd al-Malik, excité par Satan, ordonna à son armée d'envahir de nouveau l'Arménie, et chargea Mohammed, le sanguinaire et le démoniaque, qui jura devant son maître de ne pas remettre son épée au fourreau qu'il n'eût pénétré jusqu'au centre du pays". Por su parte, Juan de Nikius cuenta como Yâzid II sube al trono y manda eliminar la imágenes: "C'était l'égarement de Satan qui l'entraînait dans cette oeuvre d'extermination", Ducellier (1971), p. 61. Sobre la consideración de Mahoma y de los musulmanes como precursores del Anticristo por los autores orientales también Tolan (2007), pp. 74-79.

³²² En un pasaje de ésta se revela a Epifano que el demonio cuando quiere se transforma en *agareno*, dejándole estupefacto, pues el diablo perverso, "enemigo del género humano", le había abordado bajo el aspecto de un marchante *ismaelita*, Ducellier (1971), pp. 212-213.

³²³ Sobre el origen oriental de las ideas importadas a la Península y su reelaboración para ser exportadas al resto de Europa, Tolan (2007), p. 100. La polémica antiislámica mozárabe bebió de fuentes orientales, existiendo indicios

asociación directa del profeta del Islam con el Anticristo fue Eulogio de Córdoba en su *Apologeticus Martyrum*. La idea aparece claramente formulada por el teólogo cordobés, consolidándose en el futuro a través de sus escritos, al indicar que Mahoma "lleva a cabo el misterio sagrado de la iniquidad como verdadero precursor del Anticristo y a su capricho, y por instigación de los demonios"³²⁴. Además, Eulogio trata de amparar esta asimilación en las Escrituras y en la patrística, con el objetivo de ratificar sus afirmaciones³²⁵. En cierto sentido, el establecimiento de cualquier conexión de los musulmanes con el demonio o con el Anticristo conlleva una actualización de los textos bíblicos y la noción del cumplimiento de las profecías, al modo en que lo hacían los Padres para referirse al poder de Roma³²⁶. Por ello, también Paulo Álvaro de Córdoba, se sirve de idénticos mecanismos para demonizar la religión musulmana y a su profeta, contra el que arremete constantemente en su *Induculus Luminosus*, evitando nombrarlo directamente:

“Por mi parte afirmo que en nuestro tiempo estas cosas en parte convienen al precursor del hombre condenado. Pues surgiendo con el número once, que en las santas Escrituras es infausto, sometió tres reinos, al ocupar las provincias de los griegos, los francos, que sobrevivían bajo el nombre romano y domeneó con planta vencedora las gargantas de los godos occidentales”³²⁷.

Son muy abundantes las conexiones apocalípticas realizadas por Álvaro de Córdoba, buscando continuas equivalencias que convirtieran a Mahoma y al Islam en la bestia anunciada, que surgiría de una tribu modesta³²⁸. Su tendencia a aplicar la Revelación al momento presente ya había sido inaugurada por Beato de Liébana (ob. 798) en el ámbito

como el empleo por parte de Álvaro de Córdoba, por ejemplo, de los mismos argumentos que Nicetas de Bizancio para justificar acusaciones como las de idolatría, Ducellier (1971), p. 196.

³²⁴ Eulogio de Córdoba (ed.1998), *Apolgeticus Martyrum*, 12, p. 197. El autor hace numerosas alusiones similares, como: “Pero Mahoma proclamó también otros inauditos pecados de la falsedad, encontrados por invención del demonio, que lo asedió y se transfiguró ante él en un ángel de la luz”, *Ibidem.*, 19, p. 202. La demonización del islam en sus escritos es constante, “¿Con qué lógica hay que creer que un endemoniado y lleno de mentira declare la verdad...?” *Ibidem.*, 18, p. 201.

³²⁵ “Acerca de su impiedad declara el bienaventurado Pablo de los Tesalonicenses, en un claro oráculo de su profecía y por revelación del Espíritu Santo “Por no haber recibido el amor de la verdad para salvarse, por eso les envía Dios el espíritu del error”; *Ibidem.*, 12, p. 197, Epístola a Tesalonicenses (2, 10-12).

³²⁶ Esto no se hace de modo inconsciente. Así, Álvaro de Córdoba indicaba “Si algunos, en efecto, consideran a Domicio Nerón como el Anticristo por la magnitud de sus crímenes y dijeron que era figura del propio Antíoco o de las demás pestes que se alzaron contra la Iglesia, doctores reconocidísimos imaginaron como precursores de la misma bestia nefanda ¿que rumorearán a partir de hoy...?” Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Induculus Luminosus*, 21, p. 139. Algunas ideas desarrolladas sobre los musulmanes encuentran su origen en los escritos teológicos relativos a los descendientes de Ismael con antelación al surgimiento del Islam por figuras tan importantes como San Isidoro. Sobre la "prehistoria" de las imágenes sobre el Islam ver Tolan (2007), pp. 29-49.

³²⁷ Respecto a las profecías de la venida del Anticristo en el *Apocalipsis*, Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Induculus Luminosus*, 21, pp. 140-141.

³²⁸ “El propio undécimo cuerno [de la bestia], prometedor de cosas grandes, dejó establecido todo esto, ya que surgiendo de una tribu modesta y creciendo, no por el poder, sino por el engaño]... [Por lo tanto, toda esta profecía le va bien, en la cual se dice que la bestia saldría de un pueblo modesto, por lo que se afirma que fueron vistos como ojos humanos en el cuerno de la bestia. Y ¿Qué ha de entenderse con relación a los ojos, mediante los cuales se dirige la visión, sin no es la ley, que ofreció a los que había perdido por oculto juicio de Dios, sirviéndose del instinto de los demonios?”; *Ibidem.*, *Indiculus Luminosus*, 25, pp. 151-152.

hispano. El monje asturiano identificaba el advenimiento del Anticristo con sus enemigos contemporáneos que defendieron el adopcionismo³²⁹, a los que asimila a la Sinagoga en posible referencia al Islam³³⁰. En todo caso, la alusión es evidente cuando afirma:

“Dos son los pueblos enemigos de la Iglesia, que se ve que son miembros del diablo: unos están fuera de la Iglesia, los infieles; otros dentro de la Iglesia, los que parecen fieles. Pues uno solo es el cuerpo enemigo dentro y fuera. Y aunque se vean separados en el espacio y la apariencia, sin embargo obran con un espíritu común”³³¹.

Influido o no por Beato, Álvaro de Córdoba indica que Mahoma tuvo al diablo por inspirador³³², reincidiendo constantemente en su condición demoníaca y de Anticristo. Parte de la identificación de Mahoma con el Anticristo procede de una confrontación completa que busca presentar al Islam como una manifestación antitética del cristianismo. De esta manera, Álvaro se entretiene en amplias explicaciones para justificar la condición de Mahoma de auténtico contrario de Cristo:

“En efecto ¿qué otra cosa hay que considerar como Anticristo, sino el contrario de Cristo? ¿Y qué es éste que luchó a brazo descubierto contra los santísimos dogmas del Señor, sino el adversario de Cristo?... [Rechazó la Resurrección de Señor, día de fiesta para el gozo y el viernes, día de la pasión del Señor, consagrado a la tristeza y al ayuno, lo dedicó a la gula y a los placeres obscenos. Jesucristo nos enseñó la paz y la paciencia, él proclamó la guerra y afiló la espada para hundirla en la cerviz de los inocentes]... [Cristo purificó al pueblo confiado a él con los dones de la virginidad y de la castidad. Aquél, en cambio mancilló los cuerpos y las mentes de sus fieles, mediante una diversión abundantísima, como he dicho, con el espeso semen del placer y con incestuosos concubinatos. Cristo nos enseñó el matrimonio, este en cambio el divorcio. Jesucristo la sobriedad y la abstinencia, el otro los banquetes y el atractivo de los festines; poniendo por delante la lujuria y aumentando los placeres indecorosos, no les puso ningún freno legal. Cristo

³²⁹ “Como dice el Señor en el Evangelio: Vendrá la hora en que todo lo que os matare piense que está prestando un servicio a Dios. Nunca separa el tiempo presente del último, en el que se manifestará el Anticristo, porque lo que entonces suceda de forma visible está sucediendo ahora en la Iglesia de forma invisible”; Beato de Liébana (ed. 1995), *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, Comienza la explicación, pp. 46-47.

³³⁰ Pues, en otro pasaje, identifica al Islam con la sinagoga: “De esta tribu nacerá el Anticristo, de una concubina, porque también hay en la Iglesia mucho Anticristos que le prefiguran. Y han nacido de una concubina, esto es, de la Sinagoga, que es la noche de la ignorancia, ellos que son siervos del pecado”; *Ibidem.*, *Comentario del Apocalipsis*, Libro II, Prefacio, 2, 42-45. Podríamos interpretar esta metáfora como la doctrina adopcionista hija de la Sinagoga, que es identificada con el Islam. En todo caso el lenguaje es muy críptico y las alusiones sutiles. Parece haber una tendencia a mantener el estilo hermético y metafórico del propio Apocalipsis, e incluso el vocabulario bíblico y patrístico. Sepúlveda señala que la bestia se identifica en el comentario con los malos sacerdotes y con el Islam; Sepúlveda (1987), Vol. IV, p. 2006.

³³¹ Obras Completas de Beato de Liébana (ed. 1995), *Comentario al Apocalipsis*, Libro IX, 2, 49-54.

³³² “precisamente porque el diablo, su inspirador, fue creado el primero que manifestó la substancia en la naturaleza de las cosas”; Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Induculus Luminosus*, 27, pp. 156-157.

limitó los impulsos naturales con todas la leyes de la continencia y de la templanza, sin lo cual difícilmente se puede hablar de naturaleza humana; el otro desatando el freno de la lujuria por todas partes concedió la libertad de seducir sin límite]... [este Anticristo sinuoso y astuto con su irrupción nefanda mal extendida por la redondez de la tierra. Por eso, porque se alzó contra Cristo, maestro de la humildad e hizo uso con alevosía de los azotes y de la espada contra sus preceptos suavísimos y gratos, con toda razón ha sido llamado Anticristo, quien ha resultado un descubierto difamador y un sutilísimo detractor de la religión cristiana"³³³.

La demonización del musulmán, de su profeta y seguidores, fue uno de los pilares ideológicos que sustentaría la sacralización de la guerra contra el Islam, razón por la que sería un tópico recurrente en la literatura occidental. La concatenación de ideas resulta bastante elemental: si la lucha no se libra contra un colectivo humano y terreno, sino contra los seguidores del maligno, la contienda adquiere un carácter espiritual, transformándose en la guerra contra los enemigos de Dios.

Así, tras los textos procedentes del movimiento de los *mártires* cordobeses³³⁴, vemos consolidarse en Occidente la noción de un enemigo demoníaco. A finales del s. XI es cuando proliferan los escritos occidentales que tratan de divulgar y consolidar esta concepción en consonancia con la mentalidad papal³³⁵. Pero antes encontramos en el pensamiento hispano la permanencia de las nociones desarrolladas por los polemistas cordobeses. La *Crónica Profética* (883) será un buen ejemplo de ello, al identificar la llegada del Islam con la catástrofe acaecida al pueblo Gog identificado con los godos, según la profecía de Ezequiel (38-39)³³⁶. Más adelante, Gog sería una figura demoníaca identificada con los musulmanes, en virtud del *Apocalipsis* de San Juan donde Gog y Magog aparecen ya como dos individuos distintos destructores la tierra y precursores del Anticristo y del Fin del Mundo (*Apocalipsis* 20, 7-11). Beato los asimilaba con la soberbia, rasgo que sería atribuido repetidamente a Mahoma, mientras la profecía de Ezequiel se refería al uso del arco por Gog, instrumento guerrero que emplearían asiduamente los musulmanes y que se

³³³ *Ibidem.*, *Induculus Luminosus*, 32-33, pp. 176-179.

³³⁴ Movimiento que será explicado más abajo.

³³⁵ Se ha resaltado la demonización del musulmán en las fuentes cristianas occidentales frente al inferior número de referencias de este tipo hacia los cristianos en las fuentes hispanoárabes; Barkai (1984), p. 289.

³³⁶ *Crónica Albeldense*, Huici (ed. 1913), p. 192.

identificaría con los mismos³³⁷. Quizá por ello la asimilación del Islam a Gog y Magog gozaría de especial fortuna entre los polemistas y los artistas cristianos posteriores³³⁸.

La bajada de la Nueva Jerusalén y la caída de Babilonia sería otro tema apocalíptico especialmente proclive a ser adaptado al contexto de la lucha contra el Islam desde temprana época, encontrando su trasposición en el arte. Parte del éxito del *Apocalipsis* en la Península se debió precisamente al anuncio del triunfo del cristianismo, entendido como una auténtica apoteosis de la Iglesia al final de los tiempos. La Babilonia apocalíptica encarnada en la Prostituta sentada sobre la bestia (*Apocalipsis* 17, 1-3) llegaría a ser identificada con el poder musulmán andalusí y representada como tal en las ilustraciones de los Beatos, pues los especialistas han visto en su imagen una alusión clara a la ciudad de Córdoba³³⁹. Esta asimilación sentaba las bases para identificar la Jerusalén Celeste con la terrenal, garantizando el éxito del *Apocalipsis* en tiempos de las cruzadas³⁴⁰. También se han señalado ecos apocalípticos en las palabras pronunciadas por el nuevo arzobispo franco de Toledo después de su conquista cristiana en 1085, en referencia a la larga ocupación musulmana³⁴¹.

En el s. IX el *Pasionario Hispánico* se refería a Mahoma como a un personaje incitado por el demonio a engañar a su pueblo³⁴². También en la obra cluniacense aparece como eje temático central la lucha contra los distintos *avatares del Anticristo*: los *sarracenos*, los judíos y los herejes. El segundo abad de la orden, Odon, ya indicaba en la primera mitad del s. X que habían llegado los tiempos de corrupción anunciados por Pablo y por el *Apocalipsis*³⁴³. El demonio invade entonces el pensamiento monástico, ocupando las visiones satánicas y la demonología el 80% de las *Vidas* de abades benedictinos³⁴⁴. Pronto esa fascinación encontraría prioritariamente su exponente en el Islam a escala occidental, atravesando los Pirineos.

Una carta enviada al rey musulmán de Zaragoza al-Muqtadir por el anónimo Monje de Francia (anterior a 1082), presumiblemente cluniacense, demuestra que la conexión de la expansión del Islam con las malas artes del diablo era un recurso completamente asimilado,

³³⁷ "Gog quiere decir techo; y Magog, de la misma opinión o techo. A todos los que sedujo, o los condujo a la caída de su soberbia, o los elevó al techo de la vanidad, o fueron partidarios de su misma doctrina o salieron de la cima de su soberbia: a estos los recibirá la misma perdición y el fuego eterno"; Beato de Liébana (ed. 1995), Libro XI, pp. 620-621. Mientras Yahvé dice a través de Ezequiel (39, 3): "Romperé tu arco en tu mano izquierda y haré caer tus flechas de tu mano derecha". Sobre el uso del arco y su asociación a los musulmanes ver el Capítulo III, apartado 2 del presente trabajo.

³³⁸ El *Apocalipsis de Alexander*, redactado por un fraile franciscano del norte de Alemania de c. 1242, se ilustran las figuras horribles de Gog y Magog junto a comentario que los identifica con Mahoma y Saladino; Camille (2000), p. 156. Gog y Magog, entendidos como dos monstruos encerrados por Dios, serían asociados a la llegada de los musulmanes aún a finales de la Edad Media; Kappler (1986), pp. 193-194

³³⁹ Sepúlveda (1979), pp. 139-153; Wright (1995), pp. 190-193, Stierlin (1983), p. 157. El tema será desarrollado en el Capítulo V, apartado 2. 5. del presente estudio.

³⁴⁰ Flori (2007), pp. 250-366.

³⁴¹ Wright (1995), p. 56.

³⁴² *Pasionario Hispánico* (ed. 1995), pp. 288-289.

³⁴³ En su *Ocupatio*, Iogna Prat (1998), p. 109.

³⁴⁴ Iogna Prat indica que el género representa un 80% de la producción literaria cluniacense hasta 1120, convirtiéndose la demonología en el tema hagiográfico principal; *Ibidem.*, p. 111.

pues el monje afirma que el demonio, ante la incapacidad de restaurar el antiguo paganismo, consigue convertir grandes naciones cristianas a la *secta* de Mahoma³⁴⁵. Por este tiempo el espíritu de Gregorio VII haría cristalizar estas nociones mediante la radical bipolarización con la que se enfrentó a los enemigos de la Iglesia, que fueron demonizados³⁴⁶. Fue gracias a esta fórmula como el combate contra el Islam hispano se convertía en asunto de toda la cristiandad en el pensamiento pontificio, al tratarse de la lucha contra el diablo. Una vez ordenados los musulmanes en las filas del maligno, los que lucharon contra ellos engrosaban el bando de Dios, convertidos en "milites Chrisiti", "milites sancti Petri" o "fideles sancti Petri"³⁴⁷.

La cronística entablaría entonces un discurso satanizador similar al de los papas. La *Historia Silense* (c. 1118), designaba "Sathanae ministro" a quienes colaboran con los musulmanes³⁴⁸, y la *Historia de Turpín* (c. 1130) equiparaba a los enemigos territoriales con los demonios³⁴⁹ y se refería a la perplejidad de los cristianos que confundieron una visión demoníaca con una formación de musulmanes³⁵⁰.

A mediados del s. XII Pedro el Venerable calificaba a Mahoma de principal precursor del Anticristo y de discípulo elegido del diablo³⁵¹. Ya entonces habían aparecido numerosos escritos de la cruzada oriental, donde primaba la completa demonización del adversario. Las crónicas de la Primera Cruzada se refieren a la "raza excomulgada" y a su "idioma diabólico"³⁵², cuya satánica condición se ve ratificada por las repetidas intervenciones de Dios en la batalla³⁵³. La cruzada se explicaba por la intervención del diablo³⁵⁴ y Mahoma se convertía en el primer nacido de Satán³⁵⁵. San Bernard de Clairvaux y San Norberto

³⁴⁵ Dunlop (1952), p.262. Se trata de una versión árabe de un intercambio epistolar del s. XI que primeramente debió estar en latín, y que ofrece visos de autenticidad histórica según Dunlop, permitiendo descartar que se trate de una fingida carta cristiana redactada por un propagandista musulmán, al presentar profundos conocimientos del Nuevo Testamento y ninguno del Corán. Conviene señalar que, en su contestación, al-Muqtadir recurre al mismo elemento, instando a la conversión al Islam de los cristianos para que se aparten de los engaños del diablo en los que se hallan envueltos, *Ibidem.*, p. 285.

³⁴⁶ Que condujo de manera natural a asimilaciones simplistas: Dios, Cristo, la Santa Sede, San Pedro se oponían con todas sus fuerzas a Satán, al Anticristo y sus secuaces. En esta perspectiva no cabía una posición imparcial y era preciso alinearse de uno u otro bando, con los perseguidores del bien o con los avatares del maligno; Flori (2003), p. 214.

³⁴⁷ Laliena Corbera (2005), p. 310.

³⁴⁸ *Historia Silense* (ed. 1959), 22, p. 133.

³⁴⁹ *Liber Sancti Jacobi* (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXI, p. 490; Cap. XXXII, p. 510.

³⁵⁰ El Pseudo Turpín cuenta en su *Historia* cómo ve "una formación de negros guerreros, que parecían volver de una razia y llevaban el botín", formación que resulta ser en realidad la visión de "los demonios llevan a los ardientes infiernos el alma de cierto Marsilio"; *Ibidem.*, Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXV, pp. 496-497.

³⁵¹ "Si uis scire quis fuerit uel quid docuerit maximus precursor Antichristi et electus discipulus diaboli Mahumet", Manuscrito del Arsenal, Ms. 1162, f. 1, recogido por D'Alverny (1947-48), p. 79.

³⁵² *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), Tercer relato, 9, pp. 44-47.

³⁵³ La intervención de Dios en la batalla y la victoria propiciada por dios es una constante en las crónicas de cruzada, por ejemplo en la *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), Tercer relato, 9, pp. 52-53; Sexto relato, 17, pp. 84-85; Séptimo relato, 18, pp. 92-93.

³⁵⁴ En 1109 Guilbert de Nogent achaca la necesidad de la cruzada a la intervención del diablo, *Dei gesta per Francos* (ed. 1996), 4, vv. 1478-1617.

³⁵⁵ Guillaume de Tyr (cronista de cruzadas y archidiácono de Tyr a mediados del s. XII) indicaba que el profeta era "el primer nacido de Satán" que sedujo el Oriente con una doctrina "pestilente"; Daniel (1993), p. 248.

coincidían en señalar que el Anticristo ya había nacido refiriéndose al poder musulmán³⁵⁶. Por ello, Bernardo aseguraba que quien arrebatava la vida a un musulmán no era un homicida, sino un "malicida"³⁵⁷. El *Apocalipsis* también servía de inspiración a las guerras de ultramar, alentadas por la promesa del Reino de Jerusalén, motivando representaciones teatrales que se ambientaban en la cruzada como la de *Ludus de Arichristo* de c.1160³⁵⁸.

A inicios del s. XIII es sistemática la asimilación de Mahoma al Anticristo entre papas³⁵⁹ y cardenales³⁶⁰, y la imagen del demonio bajo forma de *moro negro* penetra en la hagiografía³⁶¹. Por su parte, los cronistas hispanos de este tiempo convertían a Almanzor en un ser querido del diablo, que llora su muerte desconsolado por las calles de Toledo³⁶². Por aquél entonces la demonización del Islam ya había calado profundamente en la mentalidad popular, como atestiguan los cantares de gesta. El *Cantar de Roldán*, de cuya recitación tenemos constancia hacia 1070 (aunque no fuera recogido por escrito hasta tres décadas después³⁶³) recoge apelativos para los musulmanes profundamente demonizadores. Esta epopeya, considerada la más antigua, contiene unos nombres propios de *sarracenos* muy elocuentes, tales que "Malpirmis", "Malón", "Malprosa", "Malpreis" o "Malquiente", el hijo del rey "Malcudo". Otros nombres como "Abismo" o "Falsarón" resultan igualmente satanizadores y demuestran la recurrencia a mecanismos evidentes de asimilación con el mal, demasiado obvios como para poder ser tachados de subliminales pero capaces de generar una asociación mental automática³⁶⁴. Las demás gestas francesas participan de estos apelativos, apareciendo otros nombres propios como "Lucafer", "Lucifer", "Barbadas", "Barraban", "Golias", "Caifas", "Ténèbré", "Malquidan", "Faussart", entre infinitud de ejemplos³⁶⁵. En las epopeyas francas, *sarraceno* y Anticristo se convierten prácticamente en

³⁵⁶ San Bernardo de Claraval fue abad cisterciense de la primera mitad del s. XII y San Norberto fue un abad germano de gran importancia a principios del s. XII; Cohn (1962), p. 66. El autor habla de la persistencia de esta imagen en Occidente desde Álvaro de Córdoba hasta tiempos de San Vicente Ferrer en el s. XIV.

³⁵⁷ Bernardo de Claraval (ed. 1953), *De la excelencia de la nueva milicia*, Cap. III, p. 857.

³⁵⁸ Así lo demuestran algunos manuscritos ilustrados del s. XII como el *Liber Floridus* de Lambert de Saint Omer (1112-1121), donde se incorporan cambios sutiles en el texto apocalíptico de cara a enlazar esta profecía con los acontecimientos de la Primera Cruzada, cuando Godofredo de Bouillon y el conde de Flandes aparecen como la realización de la leyenda de la reconquista de Jerusalén, siendo este texto el origen de la obra teatral *Ludus de Arichristo* de c.1160; Wright (1995), p. 70.

³⁵⁹ En 1213 Inocencio III hace el llamamiento a la quinta cruzada convirtiendo a Mahoma en la bestia del Apocalipsis e identificándolo con el Anticristo, *Quia maior*, P.L., t. 216, col 818, Tolan (1998 a), p. 66.

³⁶⁰ Jacques de Vitry describe a Mahoma como un "Anticristo y el primer hijo de Satán", en su *Historia Hierosolimitana Abbreviata*, I. 4, del primer cuarto del s. XIII; citado por Strickland (2003), p. 165 y p. 286.

³⁶¹ En la *Vida* francesa de Saint Barthelemy (s. XIII) encontramos la referencia a un demonio que adquiere forma de "moro negro"; Brunel y Lalou (1992), p. 581.

³⁶² Lucas de Tuy en el *Chronicon Mundi* convierte al general en un ser querido del diablo que llora su muerte con desconsuelo por las calles de Córdoba, Lucas de Tuy (ed. 1926), Libro IV, Caps- XXXIX y IL, pp. 330-331. En el *Cronicón Burgense* se dice que Almanzor está sepultado en el Infierno; *Cronicón Burgense*, Huici (1913), p. 34.

³⁶³ Kahn (1997), p. 337; se han encontrado referencias a la misma en letra visigótica en la nota Emilianense de San Millán de la Cogolla, estudiada por Dámaso Alonso, y fechada entre 1065-1076, según señala F. Marcos Marín en la introducción del *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), p. 18.

³⁶⁴ Canción de Roldán (ed. 1959), Malpirmis (v. 889, p. 58), Malón (v. 1354, p. 79), Malprosa (v. 3454, p. 163), Malpreis (v. 3285, p. 164), o Malquiente y Malcudo (v. 1594, p. 89) Abismo (v. 1470, p. 84) y "Falsarón" (v. 879, p. 58 y v. 1214 p. 73).

³⁶⁵ Bancourt (1982) Vol. I, pp. 33.52, específicamente pp. 37-38.

sinónimos, tanto para designar a los musulmanes en su conjunto como para su designación individual. "Antecrist", "Antecri", "Antecris", "la gent antecrit", "antecri" "antecriste" son algunos ejemplos de los nombres de los musulmanes épicos³⁶⁶.

También abundan las expresiones como "pueblo del diablo", "Satanes", "hijos de Satanás" "diablos" y "seres diabólicos", que son una constante en las epopeyas francesas³⁶⁷. Los escasos testimonios escritos hispanos de cantares de gesta recogen nociones similares. Así, el *Poema de Fernán González* (c. 1255), presenta la antigua situación de "Espanna" bajo un credo cristiano, diciendo que "pesava al diablo con tanta rreverença" que acabó por introducir a los musulmanes³⁶⁸. También describe a las huestes andalusíes con los versos: "mas feos que Satan con todo su convento, / quando sal del infyerno suzio e carv[o]niento."³⁶⁹. La poesía de Gonzalo de Berceo (s. XIII) ofrece una completa fusión terminológica de los apelativos destinados a demonios y musulmanes³⁷⁰.

De este modo, la percepción del musulmán como demoníaco se extiende desde las obras teológicas de refutación, hasta las crónicas y los cantares de gesta, atestiguando la gran generalización de estas nociones. El modo en que esta imagen demonizada del musulmán se fue forjando, será objeto de análisis en los siguientes apartados.

2. 2. LA PRIMERA POLÉMICA CONTRA EL ISLAM DESARROLLADA EN EL PRÓXIMO ORIENTE (SIGLOS VIII A INICIOS DEL X)

Diversos estudiosos coinciden en señalar que la imagen distorsionada del Islam propagada en el ámbito occidental del s. XI nació entre las poblaciones cristianas del Próximo Oriente que vivieron bajo dominación musulmana. A esta tradición se sumó la polémica bizantina, más sabia y libre de expresarse abiertamente³⁷¹. El estudio de A. Ducellier constituye un pormenorizado análisis del origen y de las distintas nociones surgidas en esta precoz polémica antiislámica oriental, que se inicia poco después del surgimiento del Islam y aparece en fuentes armenias, egipcias, sirias y bizantinas³⁷². Entre los escritos más antiguos se cuentan los armenios y los egipcios, destacando la obra del obispo armenio Sébêos hacia el año 670 y la del obispo copto Juan de Nikiu, que escribe

³⁶⁶ Pellat Y. y Ch. (1965), p. 27.

³⁶⁷ Bancourt (1982) Vol. I, pp. 350-351.

³⁶⁸ "volvyo lo el diablo e metyo y su poder, / esto fue el escomienço de Espanna perder"; *Poema Fernán González* (ed. 1973), II, p. 16.

³⁶⁹ *Ibidem.*, XVI, p. 73.

³⁷⁰ En *La Vida de San Millán de la Cogolla*, el santo es tentado por demonios que son llamados "descreídos" exactamente igual que los musulmanes; Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *Vida de San Millán de la Cogolla*, 215, p. 332. Una alusión a los musulmanes bajo el mismo apelativo puede verse en el mismo poema, 443, p. 366.

³⁷¹ Barkai (1984), p. 283; Daniel (1993), p. 14; Flori (2003), pp. 224-225; Tolan (2007), pp. 87-98.

³⁷² Ducellier (1971).

hacia finales del s. VII³⁷³. A estas se unen obras sirias, generalmente crónicas breves y algunos escritos árabes cristianos de regiones arabizadas³⁷⁴. Especial importancia adquieren los sirios Juan Damasceno y su discípulo Abû Qurra (siglos VIII-IX), al ser los primeros en dar un contenido teológico y racional a la polémica mediante un cierto conocimiento de la doctrina musulmana³⁷⁵. El diálogo será el formato elegido por Juan Damasceno (ob. antes de 753) para la refutación del Islam, consagrando también un capítulo a esta religión en su tratado contra las herejías, lo cual implica su consideración como una desviación del cristianismo³⁷⁶.

Los textos polémicos bizantinos son abundantes, pero no surgirán hasta el s. IX, tratándose de fuentes monásticas que muestran una fuerte hostilidad hacia el Islam. Teófanos el Confesor y Jorge el Monje están entre los primeros³⁷⁷. Por su parte, Nicetas será el primer bizantino en redactar una refutación del Corán a inicios del s. IX, que servirá de fundamento para los demás polemistas cristianos³⁷⁸. No obstante, la mayoría de los comentaristas y críticos posteriores muestran un escasísimo conocimiento del Corán, llegando a asegurar que los musulmanes tienen dos libros sagrados, el Corán y el *Furqan* (la Sura XXV), como en la *Carta al Emir de Damasco* por Arethas, obispo de Cesarea a principios del s. X³⁷⁹.

Estos autores orientales ofrecen la explicación del origen del pueblo árabe en la figura de Ismael y acuñan el término *sarracenos* (como repudiados de Sara) para aplicarlo a los musulmanes, indicando que se trataba de un pueblo idólatra con antelación a la adopción de la doctrina predicada por su “falso profeta”³⁸⁰. Varios de estos polemistas orientales aluden a

³⁷³ Destacan otros autores armenios como Ghevond (s. VIII), Juan Catholicos (s. X) y Mateo de Edesa (s. XI). Entre las coptas destaca la *Crónica de los patriarcas Ortodoxos*, del s. X, redactada por uno de ellos, Eutychius. También la *Historia de los patriarcas coptos de Alejandría*, compilada por Sawirus ibn Muqaffa en el s. XI.

³⁷⁴ Las sirias suelen ser crónicas breves, como la *Crónica Anónima Nestoriana* o el *Chronicum Maronisticum*, existiendo igualmente textos largos tales que la crónica del patriarca monfisista *Denys de Tell-Mahré*, aunque ya de mediados del s. XI. Existen también textos árabes cristianos como la *Crónica* de Agapios Manbidj, *Crónica* de Yahya de Antioquía del s. X.

³⁷⁵ Damasceno la conoció de modo indirecto y Abu Qurra en mayor medida; Ducellier (1971), pp. 130-133.

³⁷⁶ Este prolífico escritor cuenta con numerosas obras teológicas, entre las que se encuentran sermones, exégesis, himnos, etc. En fecha desconocida escribió el *Diálogo entre un sarraceno y un cristiano*, y al final de su vida, hacia 745, compiló una especie de enciclopedia de la disidencia teológica *Sobre las Herejías*, donde trata las supersticiones de los ismaelitas, conteniendo el embrión de temas que serán reiterados por toda la literatura de crítica venidera contra el Islam. No obstante, la controversia antiislámica constituyó sólo una pequeña proporción de toda la producción literaria de Juan; Fletcher (2005), pp. 37-38.

³⁷⁷ En la tradición bizantina encontramos también diversas crónicas del s. X, casi todas basadas en la perdida *Crónica* de Simeón Magistre, la *Biografía de Basilio I*, y la obra de Juan Kameniates, predicador de Tesalónica y testigo ocular de la toma de esta región por los árabes. De la reconquista bizantina destacan el historiador Nicéforo Phokas y León el Diácono, así como la *Crónica* de San Juan Skylitzes de a finales del s. X o principios del s. XI; Ducellier (1971), p. 161.

³⁷⁸ Su obra será la base de la que partirán numerosos los polemistas cristianos *Ibidem.*, p. 193.

³⁷⁹ *Ibidem.*, p. 194, los griegos así continuaron teniendo un conocimiento fragmentario del Corán solo extraído de Juan Damasceno y sus discípulos.

³⁸⁰ El apelativo “sarraceno” existía antes del surgimiento del Islam, para designar a los árabes como descendientes de Ismael. Sobre la “prehistoria” de las ideas sobre el Islam ver Tolan (2007), pp. 29-49. Sébêos, autor armenio del s. VII, indica que este pueblo procede de Ismael, el hijo que Agar dio a Abraham, lo que explica que se llamen Ismaelitas o Agarenos, y que también podían ser llamados “Sarakénoi” por haber sido rechazado por Sara

la supuesta permanencia de esa idolatría en la veneración de las piedras de la Kaaba³⁸¹. El advenimiento de la dominación musulmana fue percibido por estos teólogos como el cumplimiento de las profecías apocalípticas, de ahí la asimilación de Mahoma al Pseudo-profeta y del pueblo árabe a la cuarta bestia siguiendo el *Libro de Daniel*³⁸². De este modo, en época muy temprana surgieron los temas principales de la deformación de la religión musulmana que sería asimilada al Anticristo y al culto a los demonios³⁸³. El nacimiento del Islam llegaría a ser explicado como el resultado de un complot judío, relacionándose también a los musulmanes con los antiguos paganos³⁸⁴.

La mayoría de estos autores se centrarían en el descrédito de la figura de Mahoma para desprestigiar con ello la religión musulmana, como lo haría Juan Damasceno³⁸⁵. El recurso más habitual fue el de tacharlo de mentiroso por múltiples medios, siendo un procedimiento tan antiguo como la propia tradición polémica contra el Islam. Existe incluso casos de cristianos orientales ejecutados por las autoridades ante su ofensa pública al Islam³⁸⁶. Para Nicetas los musulmanes mienten o son estúpidos al hacer pasar por auténtica una falsa doctrina, al decirse monoteístas y ser idólatras, concluyendo que han sido engañados por el demonio³⁸⁷. La noción de una falsa doctrina practicada por un impostor será la más recurrente³⁸⁸. Se idean entonces falsas narraciones de la vida de Mahoma que lo describen como un estafador que simula milagros para encubrir su epilepsia y lo convierten en el alumno de un monje hereje que le instruye en su desviación³⁸⁹. También se insiste con tenacidad en la lujuria de los musulmanes, a imagen y semejanza de su profeta, definido como un fornicador que atrajo al pueblo con la promesa de un paraíso repleto de placeres corpóreos³⁹⁰. La falsedad y la promiscuidad imputada a los musulmanes llevan frecuentemente a calificarlos de bestias, bárbaros e ignorantes apegados a los placeres carnales. Se les atribuye un particular carácter cruel y sanguinario por sus recientes

desprovistos de todo; Ducellier (1971), p. 121. La idolatría y la condición de Pseudo-profeta de Mahoma es subrayada también por Juan Damasceno; Flori (2003), p. 227.

³⁸¹ Ducellier (1971), pp. 30, 132, 210.

³⁸² Sobre la Babilonia de Nabucodonosor identificada con el reino de Ismael; Flori (2003), pp. 224-226.

³⁸³ Así lo hace Juan Damasceno en la primera mitad del s. VIII; *Ibidem.*, p. 227. Varios ejemplos de la asimilación al Anticristo y la designación como discípulos del diablo en Ducellier (1971), pp. 61, 212-213. Un estudio pormenorizado sobre las interpretaciones apocalípticas de los acontecimientos relacionados con el Islam en Flori (2007), pp. 111-147.

³⁸⁴ Ducellier (1971), pp. 30-31.

³⁸⁵ Fletcher (2005), p. 38.

³⁸⁶ Sobre la existencia de "mártires" de este tipo en Oriente, por atacar al Islam, al Corán o a Mahoma, o por convertirse al Cristianismo, Tolan (2007), pp. 85-87. Muy significativa resulta el relato hagiográfico del martirio de Miguel el Sabaíta escrito bajo el reinado de 'Abd-al-Malik ibn-Marwân (685-705), recogido hacia el s. X. En éste se cuenta que Miguel injuria al Profeta y el califa no lo ejecuta directamente por miedo a la opinión pública, y simplemente se le pide que acepte a Mahoma como Profeta, a lo que el santo contesta: "Oh, Príncipe de los Creyentes, Mahoma no es profeta ni apóstol, Mahoma es un mentiroso"; Ducellier (1971), p. 103.

³⁸⁷ "Sous couleur de vraie religion, ce sont des idolâtres cachés qui, ou aveugles ou stupides, ne décèlent même pas la fraude que le tout pervers démon a dissimulée dans leur religion"; *Ibidem.*, p. 210-211.

³⁸⁸ Especialmente Juan Damasceno y su discípulo Abû Qurra (ss. VIII-IX), aunque desde el s. VII los cristianos orientales ya consideraban al Islam como un grave desviación del cristianismo formulada mediante el engaño; *Ibidem.*, p. 131.

³⁸⁹ *Ibidem.*, pp. 189-191. Sobre las narraciones cristianas de la vida de Mahoma se hablará más abajo.

³⁹⁰ *Ibidem.*, pp. 192-193, 208-209, 233.

conquistas³⁹¹. Además, las obras polémicas griegas ofrecen otro rasgo que será característico de la tradición occidental, como es el empleo de términos muy vagos para referirse a los musulmanes con el fin de aunarlos como un enemigo común dentro de un discurso maniqueo, aun cuando los autores conocen las diferentes etnias del Islam. Se emplean así indistintamente las designaciones de árabes, agarenos y sarracenos³⁹².

De este modo, la primera tradición polémica redactada contra el Islam en el Próximo Oriente, cuna del cristianismo, ofrece gran parte de los tópicos recurrentes que veremos aparecer en los textos cristianos occidentales. La demonización de Mahoma y de su religión, su percepción como el Anticristo y el Falso-profeta apocalíptico, la noción del pueblo islámico como idolátrico, lujurioso, bestial, sanguinario y embustero serán una constante en la literatura occidental de los siglos venideros.

2. 3. LA POLÉMICA LLEGA A OCCIDENTE: LOS MÁRTIRES DE CÓRDOBA (MEDIADOS DEL SIGLO IX)

Existen indicios sobre el contacto de algunos grupos cristianos andalusíes con las obras polémicas orientales. Concretamente se habla de la relevancia de la obra de Juan Damasceno para el movimiento de controversia contra el Islam que surgió en la Córdoba del s. IX³⁹³. No sólo las similitudes en el tipo de argumentos esgrimidos contra la doctrina musulmana apuntan a este hecho, pues sabemos del viaje de un monje llamado Jorge al sur de la Península, procedente de San Saba (tierra que había sido el hogar de Juan Damasceno), que se sumaría al movimiento de los autoproclamados Mártires cordobeses, siendo ejecutado con ellos a mediados del s. IX³⁹⁴. No cabe duda de que los textos redactados por los participantes en este movimiento (fundamentalmente los de Eulogio y Paulo Álvaro de Córdoba) bebieron de la tradición oriental al encontrarse leyendas, insultos y acusaciones similares en sus escritos³⁹⁵. La demonización de Mahoma y de sus adeptos, la designación de Anticristo, la imputación de idolatría, de lujuria y de falsedad, demuestran este paralelismo³⁹⁶.

³⁹¹ Bestiales y bárbaros, *Ibidem.*, pp. 181, 203, 208-209; crueles y sanguinarios, pp. 137-138, 165.

³⁹² *Ibidem.*, pp. 179-180.

³⁹³ Barkai (1984), p. 34; Flori (2003), p. 227.

³⁹⁴ De lo que se infiere que pudieron haber otros como él de los que no tenemos constancia; Fletcher (2005), p. 59.

³⁹⁵ Estos relatos orientales pudieron extenderse gracias a los numerosos viajeros judíos y cristianos que entonces circulaban por el mundo mediterráneo bajo dominación árabe; Flori (2003), p. 234.

³⁹⁶ Todas estas nociones aparecen en la tradición Oriental y aparecerán en la de los falsos Mártires. Sobre su presencia en la tradición oriental, aunque ya subrayada, encontramos la noción de Mahoma como el Anticristo; Ducellier (1971), p.25; y de los musulmanes como discípulos del diablo; *Ibidem.*, pp. 60-61; 211-212: hasta la noción del Profeta como un mentiroso, pp. 103-106. Lo mismo ocurre con las historias inventadas sobre el Profeta como la de la epilepsia (pp. 189), su tendencia a la blasfemia y a la fornicación (189-192), la falsedad de su doctrina, (pp. 107-158), y la idolatría de los musulmanes; pp. 196 y 210.

Sin embargo, la visión que los cordobeses proporcionan del Islam resulta aún más polémica que la configurada en Oriente³⁹⁷. Si estas ideas fructificaron y se desarrollaron en al-Andalus fue porque el contexto hispano así lo determinó, pues encontramos una profunda exégesis bíblica y doctrinal original en la obra de Eulogio y Álvaro. Aunque el movimiento de los falsos Mártires se ciñó a un grupo concreto en un momento determinado, éste adquiriría difusión en tiempos posteriores, cuando la situación política de confrontación contra el Islam llevó a divulgar estos escritos más allá del ámbito hispánico. Una obra redactada en tiempos anteriores demuestra la existencia de componentes autóctonos en la ideología posterior. Se trata del *Comentario al Apocalipsis* del monje asturiano Beato de Liébana (ob. 798), cuya exégesis sobre el libro apocalíptico hace referencias constantes a la Iglesia de su tiempo y a la cercanía del Fin del Mundo. Incluye igualmente el *Libro de Daniel*, lo cual establece un paralelismo con la tradición oriental donde veíamos que la profecía de Daniel era conectada con el advenimiento del Islam³⁹⁸. Aunque el texto de Beato se refirió más concretamente a la pugna adopcionista en la que se vio directamente implicado³⁹⁹, algunos autores han visto en su libro referencias directas a la ocupación musulmana e, incluso, un discurso dirigido a la resistencia y a la *Reconquista*⁴⁰⁰. Ciertas partes de su *Comentario* pueden ser entendidas como alusiones al Islam. Es el caso de la advertencia: “Cuando venga el Anticristo, proclamará la Ley Antigua y la circuncisión: será obligado todo el género humano a observar la ley judaica”⁴⁰¹. Más explícita resulta su referencia a la persecución contemporánea de los cristianos en Jerusalén, que atribuye a la bestia apocalíptica proclamando el futuro triunfo de los cristianos⁴⁰². Así, encontramos alusiones que parecen dirigidas a contextualizar la ocupación islámica en la narración apocalíptica, inaugurando una tradición longeva en Occidente, donde la demonización del adversario será constantemente explicada a través del *Apocalipsis*, ajustando su profecía al momento presente⁴⁰³. El *Comentario* de Beato gozó de una alta divulgación en la Iglesia

³⁹⁷ Como indica Tolan (2007), pp. 99-100.

³⁹⁸ Flori (2003), p. 226.

³⁹⁹ Pugna sostenida contra Elipando, obispo de Toledo, padre de esta herejía que cuestionaba el dogma trinitario ganando como adepto al obispo de Urgel, y siendo finalmente condenados desde el papado; Sepúlveda González (1987), Vol. IV, p. 2006; Stierlin (1978), p. 92.

⁴⁰⁰ Beato es definido como un teólogo altamente político y como alguien cuya existencia estuvo enfocada a la voluntad de *Reconquista* por cualquier medio según H. Stierlin, que añade “Toute l’activité de Béatus tend vers la résistance et la Reconquête. Chacun de ses actes est polarisé par un but hautement politique”. El autor habla de *Comentario* como de un “monumento” a la resistencia, convirtiéndose en el motor del movimiento de emancipación de los cristianos hispanos, denunciando a quienes pactan con los *infieles* y a los que se acomodan a su presencia; Stierlin (1978), pp. 83-86, 98.

⁴⁰¹ Obras Completas de Beato de Liébana (ed. 1995), *Comentario al Apocalipsis* Libro VI, pp. 512-513.

⁴⁰² “Jerusalén en latín quiere decir visión de paz. Pero la Iglesia aquí no puede tener paz, porque está en la batalla de la persecución. En esta Jerusalén habita junto a la bestia, y aquí el falso profeta tiene paz, porque no trabaja para la futura. Esta Jerusalén está a los pies de la mujer, la que apedrea a los profetas y mata a los que son enviados a ella. En esta Jerusalén es crucificado en sus miembros y cada día es inmolado el Cordero. Pero, por la futura paz, Jerusalén, aquí la Iglesia, que es el monte Sión, sueña con el Cordero, para que un día, finalizado su sufrimiento, se una con ella junto con los demás que han vencido. Pues allí aniquilada, es decir, vencida toda adversidad, poseerá la paz, que es Cristo, en su presencia. Aquí finaliza y recapitula desde el tiempo de las persecuciones realizadas en África”; *Ibidem.*, Libro VI, 8, pp. 518-519.

⁴⁰³ A este respecto destaca el trabajo monográfico de Flori (2007).

hispana y fue repetidas veces copiado e ilustrado con algunas referencias visuales y escritas a los musulmanes. De este modo, si el monje lebaniego no se refirió al Islam en su momento, parte del éxito posterior de su obra procedió de su capacidad para ofrecer un mensaje de triunfo del cristianismo sobre el Islam, identificándose a los musulmanes con la bestia, con la Babilonia de Nabucodonosor, con el Anticristo y con el Pseudo-Profeta en algunas ilustraciones de estos códices copiados posteriormente⁴⁰⁴. Además, Beato constituye una figura fundamental para la ideología desarrollada contra el Islam en tiempos posteriores por ser el autor de la invención del mito de Santiago, o de su prehistoria, al proclamarlo patrón de Hispania en su himno *O Dei Verbum*, aun antes del supuesto hallazgo de su sepulcro en Galicia. Esto ha llevado calificar al teólogo, de un modo un tanto excesivo, de fundador de una patria⁴⁰⁵.

Tan sólo siete décadas después de la redacción del *Comentario* de Beato, asistimos al movimiento extremista de los Mártires de Córdoba. Éste consistió en la iniciativa de un grupo cristiano andalusí, relativamente aislado, que optaría por el insulto público a Mahoma y a su doctrina (en Córdoba y en otros lugares) para provocar su ejecución por las autoridades musulmanas y simular con ello su martirio⁴⁰⁶. Este grupo sería condenado por el principal obispo *dimmi* de al-Andalus, Recafredo de Sevilla, que los designaba falsos mártires al buscar la muerte de forma voluntaria⁴⁰⁷. Se deduce con ello que el movimiento no fue representativo del sentir general de los cristianos andalusíes, los cuales son criticados duramente por Álvaro de Córdoba por su arabización y aculturación en un famoso fragmento de su *Indiculus Lumisus*, aunque se trata de un escrito propenso a la exageración⁴⁰⁸. Sabemos que este grupo de cordobeses perteneció, por lo general, a sectores acomodados, de lo que se infiere que su situación no era insoportable, tratándose de un colectivo privilegiado dirigido por clérigos rigoristas impulsados por inquietudes no

⁴⁰⁴ Sobre los mensajes contra el Islam en las ilustraciones de los Beatos: Sepúlveda (1979), pp. 139-153; Wright (1995), pp. 27-36; 190-193; Werckmeister (1997), pp. 101-106; Williams (2004), pp. 297-302; Franco Mata (2007), pp. 139-150; Coffey (2010), en imprenta.

⁴⁰⁵ Para Stierlin Beato hace surgir un auténtico nacionalismo que se ampara en la religión y en la invención de hechos legendarios: "Ce théologien, cet érudit, ce bouillant apologiste n'est pas seulement le premier écrivain de l'Espagne de la Reconquête; c'est le fondateur d'une patrie"; Stierlin (1978), p. 102.

⁴⁰⁶ Aunque el movimiento se circunscribe fundamentalmente a Córdoba (20 fueron ejecutados en Córdoba capital, cuatro en la sierra de Córdoba, 16 en resto de al-Andalus, tres de fuera de al-Andalus, existiendo seis casos sin datos), Sáez (2006), p. 96. Un análisis completo del fenómeno en Tolan (2007), pp. 116-129.

⁴⁰⁷ Fletcher (2005), p. 59.

⁴⁰⁸ "abandonamos las lecciones santas y nos juntamos para discutir las suyas, ¿qué otra cosa hacemos sino colocar en nuestras moradas, a manera de ídolo el número de su nombre? ¿Qué varón solícito se encuentra hoy entre los seglares, que dedicado a las Sagradas Escrituras, repase los volúmenes de cada uno de los doctores escritos en latín? ¿Quién se mantiene encendido por el amor al Evangelio, a las profecías y a los Apóstoles? ¿No es verdad que todos los jóvenes cristianos, de brillante presencia, elocuentes, distinguidos en sus gestos y vestimenta, sobresalientes en la sabiduría de los gentiles, notables por su conocimiento de la lengua árabe, se cuidan con avidez de los libros de los caldeos, los leen atentísimamente, los discuten arduamente y reuniéndolos con gran afán, los divulgan con lengua profusa y afianzada, ignorando en cambio la pulcritud de la lengua de la Iglesia y despreciando por muy viles las fuentes que manan de paraíso? ¡Ay dolor! Los cristianos desconocen su propia ley y los latinos no entienden su lengua propia, en tal forma que apenas en toda la comunidad cristiana se encuentra uno de mil hombres, que pueda dirigir a un hermano una carta en latín correctamente y se hallan innumerables multitudes que son capaces de explicar las ampulósidades verbales de los árabes"; Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Indiculus Luminosus*, 35, pp.182-185.

generalizadas⁴⁰⁹. Aunque estos místicos exaltados pretendían simular la situación de opresión de los primeros mártires del Imperio Romano, lo cierto es que pudieron desarrollar su culto acudiendo a las iglesias. Sin embargo, en sus escritos denuncian un trato represivo y discriminatorio, que se ajusta en algunos aspectos a la realidad, pues, aunque en el contexto de su tiempo el pacto de la *dimma* implica la tolerancia hacia el cristianismo por el simple hecho de no prohibirlo, los cristianos no tuvieron los mismos derechos que los musulmanes en al-Andalus. La presión fiscal fue mucho más fuerte para ellos, proporcionando cuantiosos ingresos a las autoridades islámicas y provocando previsibles conversiones al Islam⁴¹⁰. El trato discriminatorio fue evidente en el plano judicial, pues el testimonio de un *dimmi* contra un musulmán no era admitido, mientras la ley del talión (*qisa*) prescrita por el Corán (2, 173) no era aplicable al musulmán que mataba a un cristiano, al no ser considerados víctima y culpable de la misma condición⁴¹¹.

La discriminación se hizo, en cierto modo, palpable en el campo religioso y Eulogio señala que las iglesias estaban vigiladas para comprobar la observancia de la *dimma*, ya que el proselitismo cristiano y la apostasía musulmana eran duramente sancionados, y algunos de estos voluntarios mártires fueron condenados por ello⁴¹². Es posible que la circuncisión fuera impuesta a los cristianos, y sabemos que un musulmán podía casarse con una *dimmi* libre, mientras un cristiano no pudo hacerlo con una musulmana, viéndose expuesto a la pena capital en algunas ocasiones⁴¹³.

El movimiento de los designados Mártires cordobeses se saldó con 49 decapitaciones de los diferentes participantes que insultaron al Profeta y al Islam ante las autoridades o que

⁴⁰⁹ Sáez (2006), pp. 97-98. Aunque algunos autores se han esforzado por calificar de mártires auténticos a este colectivo, santificado hasta la actualidad, los datos objetivos desmienten la percepción de su situación como dramática, por el carácter abiertamente ofensivo de las declaraciones que los llevaban a la muerte, hasta su general situación acomodada que no permite considerar a este grupo como oprimido y desfavorecido, pues cabe suponer que muchos otros cristianos estuvieron en una situación más precaria, Daniel (1993), p. 8.

⁴¹⁰ Dicho aumento es estimado en virtud de las sucesivas ampliaciones de la mezquita aljama de Córdoba, si bien estas pueden deberse a un aumento de población o una migración hacia la ciudad. También se señalan las campañas de Almanzor en busca de botín como un elemento revelador de las necesidades de la Hacienda pública califal debida a la disminución del número de cristianos. Según Sáez se pasó de un 8% de población cristiana andalusí convertida al Islam al 25% que se alcanzó en el año 900 y al 75% del año 1000; Sáez (2006), pp. 72-73.

⁴¹¹ Los cristianos además no tuvieron derecho a poseer un ejemplar del Corán, ni una recopilación de tratados de Derecho musulmán. Se ha indicado, que los *dimmies* desempeñaron en mayor medida que los musulmanes oficios considerados viles como fueron el de aplicador de ventosas, ayudante de hamman, limpiador de letrinas y pozos ciegos y barrendero; *Ibidem.*, pp. 74-75.

⁴¹² Se trata de Félix, Aurelio, Lilia y Sabigoto, dos mujeres con sus respectivos maridos, que optan por demostrar su cristianismo públicamente para lograr su "corona" o *martirio*. Se deduce que ellas fueron cristianas con anterioridad al matrimonio, y que todos ellos abrazaron el cristianismo habiéndose convertido previamente al Islam. Eulogio lo narra de la siguiente manera: "Todos empezamos a meditar en común cómo llegaríamos a la deseada corona. Y así, por disposición del Señor, acordamos que nuestras hermanas se dirigieran a la Iglesia con sus rostros descubiertos, por si se presentaba la ocasión de detenernos, y así resultó. Pues cuando regresaban las mujeres de la Iglesia, un agente de la autoridad se plantó delante al reconocer en las mujeres la causa de su religión, y al instante preguntó a sus maridos qué significaba aquél retorno de sus mujeres a los santuarios de los cristianos. Ellos respondieron)... [Somos cristianos, confesamos que llevamos el estandarte de su fe", Eulogio de Córdoba (ed. 1998), p.145. Otros de estos falsos mártires fueron condenados por apostasía al ser hijos de un musulmán, como Áurea, Rodrigo, Nunilo y Alodia; Sáez (2006), p. 77.

⁴¹³ *Ibidem.*, pp. 76, 147. Los cristianos rechazan la circuncisión en virtud de Actos (15, 1-2), donde Pablo y Bernabé se levantan en Jerusalén contra aquéllos que imponían la circuncisión como medio de salvación.

renunciaron a la fe musulmana como criptocristianos entre los años 851 y 859, fecha en que fue ejecutado Eulogio, entonces arzobispo de Toledo tras un largo viaje por el norte⁴¹⁴. Pronto el *Apocalipsis* y el *Comentario* de Beato serían leídos como textos directamente referidos a estos acontecimientos contemporáneos, pues formulan la promesa de que los mártires serán pronto vengados. Es posible igualmente que esos pasajes hubieran servido de inspiración a los exaltados cordobeses, pues anuncian la llegada de la justicia divina una vez sea reunido el número necesario de mártires⁴¹⁵.

Lo más llamativo de este fenómeno es la importancia que adquirió para los cristianos del norte, que adorarían las reliquias de estos supuestos mártires y se inspirarían en sus escritos durante siglos al tener por santas sus doctrinas⁴¹⁶. Los textos generados por este movimiento se reducen fundamentalmente al *Apologeticus Martyrum* y el *Memoriale Sanctorum* de Eulogio y al *Indiculus Luminosus* de Paulo Álvaro, su discípulo. No obstante, se ha perdido el primer opúsculo conocido del maestro de Eulogio, Speraindeo⁴¹⁷. Además, Eulogio indica que copió varios datos de una *Historia de Mahoma*, que encontró en el monasterio navarro de Leire. Esto demuestra la existencia de textos antimusulmanes también en el norte cristiano, a no ser que Eulogio inventara la existencia de manuscrito para reforzar sus argumentos, lo cual parece improbable⁴¹⁸. En todo caso, recoge la infamante historia de la muerte del Profeta borracho y devorado por perros⁴¹⁹, de ahí el carácter antiislámico de la narración que habría encontrado, y esta leyenda reaparecerá en diversos textos y gestas, atestiguando su alta divulgación. También se sabe de la existencia de un texto de disputa contra el Islam en el siglo anterior, hoy perdido, pues Alcuino de York cita la obra hispana redactada por Félix de Urgel, *Disputatio Felicis cum Sarraceno*⁴²⁰. Poco más puede añadirse a la

⁴¹⁴ Por lo que sabemos, Álvaro no fue mártir y Eulogio fue ejecutado por acoger en su casa a una supuesta apóstata del Islam, Daniel (1993), p. 20. Gran parte de los mártires voluntarios fueron ejecutados en junio de 851 por haber acusado públicamente a Mahoma de ser un Falso-profeta, libidinoso, e inspirado por el demonio. Uno de los primeros mártires voluntarios fue Isaac que, en tiempos de 'Abd al-Rahman II, se presenta ante el cadí declarando sus intenciones de convertirse al Islam. Cuando el juez llevaba a cabo la instrucción del iniciado, éste le interrumpió diciendo que Mahoma era un impostor que conducía a sus fieles al infierno. Días después, cuatro de sus compañeros se presentaron en grupo ante el cadí para seguir el mismo destino; este y más casos en Sáez (2006), p. 78; Flori (2003), p. 235. El origen parece encontrarse en el episodio del sacerdote Perfecto, al que le preguntan unos musulmanes sobre la opinión cristiana sobre el Islam y el profeta; luego sus opiniones ofensivas trascienden y es citado ante el juez. Al no desdecirse de los insultos ni retirarlos, es condenado a muerte, según narra Eulogio; Corpus scriptorum muzarabiorum (ed. 1973), Eulogio de Córdoba, *Memoriale Sanctorum*, 2, 1, v. 12, p. 398.

⁴¹⁵ Especialmente este pasaje: "Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los degollados a causa de la Palabra de Dios y del testimonio que mantuvieron. Se pusieron a gritar con fuerte voz: «¿Hasta cuándo, Dueño santo y veraz, vas a estar sin hacer justicia y sin tomar venganza por nuestra sangre de los habitantes de la tierra?» Entonces se le dio a cada uno un vestido blanco y se les dijo que esperasen todavía un poco, hasta que se completara el número de sus consiervos y hermanos que iban a ser muertos como ellos.", Apocalipsis (6, 9-11). Stierlin señala que es en tiempos del movimiento de los Mártires cuando se puso en conexión a los mártires bíblicos con los oprimidos por el Islam; Stierlin (1978), p. 99.

⁴¹⁶ Williams (2004), p. 298.

⁴¹⁷ Éste hablaba del paraíso esperado por los musulmanes repleto de mujeres hermosas preparadas para proporcionar placer, se sabe de su existencia por los escritos de Eulogio; Sáez (2006), p. 140.

⁴¹⁸ Flori (2003), p. 236; Fletcher (2005), p. 40.

⁴¹⁹ Eulogio de Córdoba (ed. 1998), 16, p. 200.

⁴²⁰ En una carta dirigida a Carlomagno, Burman (1994), p. 33; Tolan (2007), p. 115.

producción de corte polémico hispanolatina de este tiempo y sólo cabe especular con que los textos de Álvaro no reunieran todo su pensamiento elaborado respecto al Islam y que sus predicaciones fueran más ricas, pues dejó constancia de su intención de escribir otra obra más profusa de ataque doctrinal⁴²¹.

Tanto Eulogio como Álvaro buscaron amparo en las Escrituras para verter acusaciones sobre los musulmanes y para demonizarlos⁴²². De especial relevancia será el *Apocalipsis* en este proceso, pues Mahoma es calificado repetidas veces de Falso-profeta y de Anticristo, buscando pormenorizados indicios en ese texto para amparar la materialización de la profecía en su figura⁴²³. El profeta de los musulmanes es denominado igualmente de "hombrecillo pestilente y endemoniado"⁴²⁴, que había sido inspirado por el diablo⁴²⁵. También recurren a la Biblia para relacionar a los musulmanes con la descendencia de Ismael, pueblo "cruel y veloz"⁴²⁶. Se tacha a Mahoma de soberbio y a sus seguidores de animales irracionales⁴²⁷; describen la llamada a la oración con trazos de salvajismo y bestialidad⁴²⁸ y consideran su doctrina, en definitiva, como una ofensa al cristianismo, apuntando a la maldición y al escarnecimiento de la revelación de Cristo por parte de los musulmanes⁴²⁹, a la burla y a la furia sobre la misma⁴³⁰.

⁴²¹ "Si el señor me concede vida, discutiremos todas estas cosas en otra obra con mayor claridad y con una inventiva más cuidada"; Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Indiculus Luminosus*, 23, pp. 148-149.

⁴²² "No en vano he acumulado tan numerosos testimonios de la Sagradas Escrituras contra él y sus secuaces; ya que ven que aquél ha sido señalado de antemano por el anuncio de la Ley Sagrada y condenado por el oráculo del verdadero Maestro, que nos enseña "Se levantarán muchos falsos profetas y engañarán a muchos", tomando la cita de Mateo 24, 11; en *Apologeticus Martyrum*, Eulogio de Córdoba (ed.1998), 13, p. 198.

⁴²³ Eulogio de Córdoba sitúa a los espíritus inmundos apocalípticos en el paraíso musulmán en su *Memoriale Sanctorum* además de calificar a Mahoma de Pseudo-profeta y de "habitáculo de espíritus inmundos" (que son descritos en el Apocalipsis), *Corpus scriptorum muzarabiorum* (ed. 1973), Eulogio de Córdoba, *Memoriale Sanctorum* I, 7, p. 376. Álvaro recurre a los textos bíblicos para designar a Mahoma como el Anticristo anunciado; Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Indiculus Luminosus*, 22, pp. 66, 142-145; especialmente, 32-34, pp. 176-177, 178-179 34,180-181.

⁴²⁴ Eulogio de Córdoba (ed. 1998), *Apologeticus Martyrum*, 12, p. 197.

⁴²⁵ "precisamente porque el diablo, su inspirador, fue creado el primero que manifestó la substancia en la naturaleza de las cosas"; Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Indiculus Luminosus*, 27, pp. 156-157.

⁴²⁶ Fragmento que toma de Habacuc (1, 6-9) referente a los caldeos, Sáez (2006), p. 152.

⁴²⁷ "Y como estaba repleto de engreimiento de su soberbia, empezó a predicar inauditas doctrinas a unos animales irracionales"; Eulogio de Córdoba (ed. 1998) *Apologeticus Martyrum*, 16, p. 199.

⁴²⁸ Eulogio describe al almuédano "con las mandíbulas desencajadas a la manera e un asno y con sus impuros labios abiertos, no pronuncian su horrenda proclamación sin tapar sus oídos con sendos dedos", Eulogio de Córdoba (ed.1998), *Apologeticus Martyrum*, 19, p. 202. Álvaro se refiere al *adhan*, que "diariamente vociferan en torres humeantes, con enorme y monstruoso vocerío y gestos feroces, relajados los labios y abierta la garganta, como doloridos del estómago y dando voces pregonan como frenéticos, con el fin de proteger a Moazim y al otro dios, al que conoció". Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Indiculus Luminosus*, 25, pp. 150-151.

⁴²⁹ Eulogio señalaba que los musulmanes "golpean por doquier el rito de la sagrada religión, lo escarnecen y maldicen"; Eulogio de Córdoba (ed. 1998), *Apologeticus Martyrum*, 12, p. 197.

⁴³⁰ Álvaro habla de "sus burlas odiosas, donde fluye su barbarie desenfrenada y furia execrable"; Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Indiculus Luminosus*, 27, pp. 156-157. Y, más adelante, indica "riéndose de la humildad como una insensatez, rechazando la castidad como una porquería, difamando la virginidad como inmundicia mohosa, machacando las virtudes del alma con el vicio del cuerpo" 31, pp. 174-175.

Pero lo más destacado de sus consideraciones sobre el Islam es la imputación de idolatría⁴³¹ y la insistente acusación de lujuria al Profeta y a sus seguidores⁴³², por tratarse de dos nociones que gozarán de una larga vida en el pensamiento cristiano. También los califican de *paganos*⁴³³, como se hará sistemáticamente en crónicas, escritos teológicos y literarios posteriores, evitando mencionar directamente el nombre de Mahoma en lo que parece ser una premisa supersticiosa.

La existencia de imprecisiones y errores con respecto a la doctrina musulmana en los escritos de estos dos vehementes religiosos ha llevado, en ocasiones, a considerar algunas de sus afirmaciones como resultado del desconocimiento y como prueba de la falta de contacto entre ambos colectivos. Sin embargo, se ha señalado que sus nociones sobre el Islam fueron amplias⁴³⁴, de lo que cabe deducir que aquellos errores procedieron de una deliberada distorsión de la realidad con fines polémicos. La leyenda de Mahoma recogida por Eulogio no fue contrastada con la versión árabe de la misma, que tuvo sin duda a su alcance, y la voluntad de pertrecharse de instrumentos polémicos explica que el monje hubiera recorrido cientos de kilómetros para conseguir este opúsculo, que no podía encontrar en al-Andalus. Esto puede servir de referente para comprender la posterior propagación de ideas falsas sobre el Islam en Occidente, que se origina en motivaciones polémicas e ideológicas, aunque pudieran ser posteriormente tenidas por ciertas y difundidas gracias a la ignorancia sobre el Islam. Asimismo, puede extraerse una observación especialmente valiosa para comprender el contexto ideológico de tiempos románicos, ya que el mayor contacto con el Islam en la Península (frente al ámbito franco, por ejemplo) ha llevado, en ocasiones, a cuestionar el arraigo de las falsas nociones extendidas sobre los musulmanes en el ámbito hispano, en virtud del mayor contacto y del consiguiente conocimiento. Pero el ejemplo de Eulogio y Álvaro prueba que la consideración de los musulmanes como idólatras o como demonios dependió más de un ambiente ideológico y de una predisposición, que de las fuentes de información existentes. Del mismo modo, los musulmanes calificarían a los cristianos de idólatras y de politeístas aun cuando tuvieron la posibilidad de confrontar esta

⁴³¹ Eulogio recoge “Sean confundidos todos los que adoran ídolos y los que se glorían con estatuas” para aplicarlo contra los musulmanes, tomado de Salmos (96, 7), Eulogio de Córdoba (ed. 1998), *Apologeticus Martyrum*, 19, p. 202. Por su parte, Álvaro, tras describir la llamada a la oración indica que “entregados a su rito, aquellos días en que consagran su desenfreno en el templo del ídolo, aún lo llaman con el mismo vocablo y debido a la diversidad de la lengua arábiga, que se diferencia poco en la mayoría de las palabras del hebreo, esos días son llamados Almozem y en las mismas fechas en que ya desde antiguo el mismo pueblo, colocado entre los gentiles, acudía junto al citado ídolo a todas partes, ahora también la misma multitud extraviada fluye anualmente y rinde culto permanente al mismo demonio, que creen sacado de raíz del mismo lugar por la magnitud de su propia fe. Adoran, pues, hasta hoy a Maozim en su santuario, como el profeta declaró por inspiración divina”, Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Induculus Luminosus*, 25, pp. 150-151.

⁴³² La lujuria del Profeta y de sus seguidores será otro lugar común, calificando a su paraíso como “lupanar et locus obscenis”, Corpus scriptorum muzarabicorum (ed. 1973), Eulogio de Córdoba, *Memoriale Sanctorum* I, 7, p. 376. Más prolijo será Álvaro a este respecto, tachando a Mahoma de mujeriego y se recrea en referencias a sus testículos e ilimitada virilidad, hablando se un impurísimo Profeta y de unos impuros seguidores; Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Induculus Luminosus*, 23, pp. 146-147.

⁴³³ Sáez (2006), p. 91.

⁴³⁴ *Ibidem.*, pp. 148-151.

información y cuando ésta les fue negada, permaneciendo esa idea tanto entre los que conocieron bien el cristianismo como entre quienes poco supieron de él⁴³⁵.

La difusión del ánimo exaltado de los mártires voluntarios y de la ideología reflejada en sus textos no se limitó a algunos círculos de clérigos fanáticos andalusíes. Sabemos que Eulogio y su discípulo Álvaro mantuvieron contactos con los territorios hispanos cristianos, habiendo igualmente constancia de que su reputación y su espíritu de violenta oposición al Islam fueron transmitidos a la *Francia Occidentalis* mediante la translación de las reliquias de tres de esos *mártires* durante el reinado de Carlos el Calvo⁴³⁶. Pero el movimiento pseudo-martirial cordobés dejó una mayor impronta en el reino asturiano, donde pronto llegaron las reliquias de Eulogio y Leocricia, y donde se observa un punto de inflexión en el espíritu militante antimusulmán que se pone de manifiesto en las crónicas de época de Alfonso III (r. 866-910)⁴³⁷. Con el tiempo surgirían nuevas narraciones sobre *mártires* cristianos de manos andalusíes que llegarían muy lejos. La poetisa sajona Roswitha componía un poema en honor al joven Pelayo, supuesto mártir de manos del califa Abderramán III (r. 912-961)⁴³⁸.

La importancia de las obras de Eulogio y Álvaro de Córdoba adquiere verdadera dimensión occidental en tiempos románicos. Se ha señalado la influencia de sus escritos en algunas obras polémicas desarrolladas en esta época y su conocimiento por parte de Pedro Alfonso (1110), de los redactores de *Corpus Toletanum* promovido por Pedro el Venerable en 1142-1143 y del traductor Marcos de Toledo (a finales del s. XII y principios del XIII)⁴³⁹. También se ha observado una influencia de estos textos en los trabajos del calabrés Joaquín

⁴³⁵ En este sentido destaca el intercambio epistolar entre Al-muqtadir (1046-1082) y el anónimo monje de Francia, donde el rey zaragozano se refiere a la veneración de reliquias como idolatría; Biblioteca del monasterio de El Escorial, MS. 538, Fº 53 r, 54 a; Dunlop (1952), p.267. La Crónica musulmana de a-Razi, cordobés (885-955), familiarizado con los ritos cristianos, habla del culto a las reliquias y de las imágenes de los Santos en tono crítico y censor como fundamento de estas nociones. Destaca también la de Ibn Sahib a-Sala oriundo del Algarve (en referencia al periodo 1159-1173) donde se habla de los cristianos como de idólatras pues, según Barkai, en la crónica hispanomusulmana la imagen más recurrente para designar a los cristianos como grupo es la de “idólatras”, llegando a declarar “La tierra de los cristianos es una tierra de idolatría”; más ejemplos en *Ibidem.*, p. 71, 254, 257, 287.

⁴³⁶ Sobre el traslado de las reliquias de tres mártires cordobeses al monasterio parisino de Saint Germain des Prés tras el viaje en busca de reliquias de 857, Tolan (2007), pp. 133-137.

⁴³⁷ Según Barkai fueron tres los elementos del movimiento de los Mártires que ejercieron influencia en las crónicas de época de este rey: primero, la exacta descripción de crueles persecuciones que sufrieron las comunidades cristianas bajo dominio musulmán; en segundo lugar, la ubicación del movimiento en el marco general de la lucha de Cristo contra el Anticristo, y tercero, la idea de que la conquista de España por los musulmanes forma parte de un plan divino conforme al modelo que exponen los profetas sobre Israel; Barkai (1984), p. 53.

⁴³⁸ Poetisa que vivió entre 935 y 975 y fue canonesa de la abadía de Gandersheim. Describe a Pelayo como un joven cristiano del que se enamora el Abderramán III, presentado como pedófilo y homosexual. Pelayo lo rechaza y se atreve a insultar los ídolos de piedra que adora, ante lo que el rey indignado lo manda ejecutar; Flori (2003), pp. 247-248. La historia de Pelayo será evocada a lo largo de este trabajo, y aparece recogida en el Pasionario Hispánico (ed. 1995), pp. 309-321.

⁴³⁹ D’Alverny y Vajda (1951), p. 109); Tolan (2005), p. 81.

de Fiore⁴⁴⁰. Por su parte, la rememoración de supuestos *mártires* como Pelayo seguirá presente en época avanzada, apareciendo en la obra de Pedro Pascual, de 1300⁴⁴¹.

Además de los indicios concretos que permiten encontrar algunas huellas de los escritos de Eulogio y Álvaro de Córdoba en obras posteriores, en el plano ideológico se considera que el verdadero origen de la duradera y homogénea tradición polémica occidental procede esencialmente de la producción *mozárabe*, que establece un precedente esencial⁴⁴². Es cierto que existe un vacío en el campo de la disputa doctrinal entre mediados del s. IX y mediados del XI, cuando reaparece una actitud de refutación difamatoria en tratados cristianos occidentales. Por ello se ha señalado la necesidad de admitir que estas ideas no dejaron de existir durante ese periodo y que se transmitirían mediante tradiciones escritas perdidas y orales⁴⁴³. No obstante, las crónicas asturianas conservan y transfieren algunos de estos elementos, como veremos. Por otro lado, a pesar del sustrato griego de los polemistas cordobeses, el proceso ideológico oriental fue muy diferente del occidental, al culminar este último en la sacralización de la guerra. Las obras de Eulogio y Álvaro pusieron los cimientos de este proceso ideológico, que requirió de una demonización del adversario capaz de otorgar la categoría de sagrada a la iniciativa militar contra el Islam. A pesar de no haber llegado hasta nosotros muchas copias de sus escritos y de no existir alusiones a la resistencia armada en los mismos, éstos sentaron unas bases sobre las que se construiría el entramado ideológico que sirvió de motor a las iniciativas guerreras posteriores⁴⁴⁴.

2. 4. LA DISPUTA DOCTRINAL EN OCCIDENTE ENTE LOS SIGLOS XI Y XIII

Contamos con escritos polémicos contra el Islam de autoría hispanoárabe desde 1050, que manifiestan la existencia de una perdurable tradición apologética y polémica *mozárabe*, condicionada y sustentada por los cambios experimentados por esta comunidad a partir del s. XI. La mayoría son conversos al cristianismo que conocen bien el Islam y tienen acceso a documentos de la polémica oriental como la *Risâlat al Kindî*⁴⁴⁵. Aunque algunos se han perdido, se conserva un pequeño corpus muy valioso estudiado por Th. Burman, en el que se incluyen cuatro tratados apologéticos, algunos fragmentarios, redactados entre mediados

⁴⁴⁰ Monje italiano que peregrina a Tierra Santa en la segunda mitad del s. XII y que interpreta el *Apocalipsis* en el contexto de la lucha contra el Islam, identificando una de las siete cabezas de la bestia apocalíptica como el mismo Mahoma, Uebel (1996), pp. 267-268.

⁴⁴¹ Evoca al joven Pelayo mártir en Córdoba en el s. X, junto a casos de misioneros que fueran decapitados por los musulmanes por predicar el Evangelio, como el de Daniel que predicara junto a otros franciscanos en 1227 en Ceuta, siendo todos condenados a decapitación, *Sobre la seta mahometana*, VII, 13, Tolan (2001 a), pp. 262-263.

⁴⁴² Daniel (1993), p. 355.

⁴⁴³ *Ibidem.*, p. 22.

⁴⁴⁴ Flori (2003), p. 236; La agresión intelectual es considerada como originaria del ataque militar; Daniel (1993), p. 355.

⁴⁴⁵ Tolan (2007), pp. 182-183, cita cinco de estos trabajos que sobreviven de forma fragmentaria. Conocemos tres de ellos por aparecer citados por autores musulmanes para refutarlos.

del s. XI y 1200⁴⁴⁶. Destaca el *Liber denudationis siue ostensionis aut patefaciens*, escrito aparentemente por un apóstata musulmán convertido al cristianismo que denuncia su estúpida ceguera anterior y la influencia del diablo; consagrando sus páginas a defender la falsedad del Profeta y del Corán, que es comentado y refutado⁴⁴⁷.

Conservamos también un valioso intercambio epistolar entre el rey taifa de Zaragoza al-Muqtadir (r. 1046-1082) y el denominado Monje de Francia, un anónimo presumiblemente cluniacense⁴⁴⁸. Su interés radica en el tipo de argumentos esgrimidos para convencer al otro de su error y en la cordialidad inicial empleada. El monje escribe en tono respetuoso al rey hudí, invitándole a preferir el reino eterno al terrestre abrazando el cristianismo. Busca entonces puntos doctrinales comunes (como la omnipotencia de Dios, el origen del hombre en Adán y las figuras de Abraham, Isaac y Jacob, como padres comunes), proponiéndole un pacto político para incitar a la conversión al cristianismo en su reino⁴⁴⁹. La carta revela el interés de los monjes cluniacenses por la conversión al cristianismo de los musulmanes hispanos, pero resulta mucho más rica para el conocimiento de la percepción andalusí sobre el cristianismo, pues al-Muqtadir ofrece una lúcida réplica llena de contenido doctrinal sobre el cristianismo. El rey se refiere a la absurda costumbre de adorar huesos podridos entre los cristianos y expresa lo ofensiva que resulta la ignorancia del Monje de Francia y de sus dos mensajeros sobre el Islam⁴⁵⁰. Niega entonces la divinidad de Cristo con poderosos argumentos⁴⁵¹ y señala que muchos otros profetas hicieron milagros, entre los que se cuenta Mahoma⁴⁵². Replica a su carta que las cuestiones de este mundo son despreciables y su naturaleza demasiado fugaz como para engañar a un hombre inteligente, concluyendo que desea que Dios lo salve acercándolo al Islam⁴⁵³. Adquiere después el musulmán un tono más despectivo, señalando que los dos mensajeros le han demostrado el gran desacuerdo y la incoherencia existente entre los doctores del cristianismo, al intentar debatir con ellos sobre la Trinidad y responder éstos con rebuznos de asno⁴⁵⁴. Este sería uno de varios contactos culturales de los monjes francos, que envían misiones a partir del

⁴⁴⁶ Burman (1994), p. 36, el estudio incluye la transcripción y traducción del *Liber Denudationis*, redactado por un apóstata del Islam convertido al cristianismo. Algunos de ellos están en árabe, pues Burman señala que tras Eulogio y Álvaro pocos escribieron en latín, *Ibidem.*, p. 157.

⁴⁴⁷ *Liber Denudationis*, I, y el resto de los capítulos, *Ibidem.*, pp. 240-250.

⁴⁴⁸ MS. Árabe 538 de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. Se consideran cartas históricas auténticas a pesar de estar recopiladas en un manuscrito posterior de c. 1383, Dunlop (1952), p. 259-287

⁴⁴⁹ *Ibidem.*, pp. 264-266, fol. 52 r del citado manuscrito.

⁴⁵⁰ *Ibidem.*, pp. 267-268; MS. 538, fol. 53r, 54a y 54r.

⁴⁵¹ Niega que Cristo sea hijo de Dios, indicando que es hombre creado y siervo del mismo, que se alimentó y murió, como es propio a los hombres y ajeno a la divinidad. Esboza luego brillantes argumentos: Si Adán, que no tuvo padre ni madre humanos, no es Dios, mucho menos lo será Cristo nacido de mujer. Acusa al monje francés de ignorar el sentido que el acto creador tiene y la diferencia entre el Creador y lo creado. Continúa diciendo que a todos los profetas se le aparecieron claros signos y milagros como le ocurrió a Cristo, y que, mientras Abraham escapó del ardor del fuego (Corán 21, 68-71) Cristo no pudo escapar de un reducido número de hombres que quisieron crucificarle (Mateo 26, 47, Marcos 14, 43); *Ibidem.*, p. 268; MS. 538, fol. 54r.

⁴⁵² Se refiere a otros milagros de Moisés, e indica que otro tanto puede ser dicho de Mahoma, citando milagros como la división de la luna y la emanación de agua de entre sus dedos; *Ibidem.*, p. 269; MS. 538, Fol. 55a.

⁴⁵³ *Ibidem.*, p. 270; MS. 538, fol. 55a.

⁴⁵⁴ *Ibidem.*, p. 272; MS. 538, fol. 56a. Empieza entonces una larga refutación de la Trinidad; *Ibidem.*, pp. 272-278, MS. 538, fol. 56a a 60r.

abaciato de Hugo de Cluny (1049-1109) no sólo a los reinos cristianos, sino también, como se deduce de estas cartas, a la taifa zaragozana⁴⁵⁵.

El judío converso Pedro Alfonso escribe a principios del s. XII en la Zaragoza de Alfonso I un *Diálogo contra los Judíos*, dedicando el capítulo V a refutar el Islam⁴⁵⁶. Demuestra un mayor conocimiento que otros polemistas y detalla los pormenores de la peregrinación a la Kaaba en La Meca, describiéndola como el culto a unos ídolos empleados en antiguos ritos paganos⁴⁵⁷. De este tiempo destaca igualmente la *Risâlat* atribuida a ‘Abd al Masîh al-Kindî, que Pedro el Venerable consideraría después su más brillante hallazgo en tierras hispanas. Compuesta en árabe por un cristiano oriental, la obra proporcionaba ricos argumentos de refutación, razón por la que el Venerable la enviaba a San Bernardo de Claraval para incitarle a escribir su propia refutación⁴⁵⁸.

La documentación papal constituye también una importante fuente para comprender la percepción del Islam desde la Santa Sede y los argumentos religiosos que motivaron y justificaron sus iniciativas políticas. A partir de Gregorio VII se percibe en los pontífices una percepción de sus enemigos, y principalmente del Islam, como encarnación de Anticristo⁴⁵⁹. Los cismáticos, los recalcitrantes al Papa y los *paganos* se convierten entonces en el pensamiento papal en una potencia diabólica pluriforme que precisa ser rechazada mediante armas espirituales y también materiales⁴⁶⁰. El *Decretum Gratiani*, obra de derecho canónico redactada durante el pontificado gregoriano por el monje Juan Graciano, contiene frases tales que “no debemos perseguir a los judíos, sino a los sarracenos”, “los herejes deben ser inducidos a aceptar la salvación, aun contra su voluntad” y “los sacerdotes no deben esgrimir las armas, pero sí exhortar a otros a tomarlas”, que resultan muy reveladoras del pensamiento eclesiástico y de su instrumentalización política⁴⁶¹. Es en este momento cuando las ideas de la polémica antiislámica pasan, en el ámbito occidental, del campo de la disputa doctrinal a la arena política, cuando vemos proliferar las obras polémicas contra al Islam como parte de una guerra ideológica paralela, complementaria e inherente a la guerra militar. Como indica J. Tolan, “El *bellator* con sus armas corporales y el *orator* con sus armas espirituales e intelectuales luchan juntos contra “las leyes sacrílegas de Mahoma”⁴⁶².

Sabemos que la liturgia benedictina incluyó desde época temprana la lectura de Salmos y diferentes pasajes bíblicos interpretándolos como manifestación de los acontecimientos presentes, como profecías que contribuían a demonizar a los enemigos de la Iglesia, que progresivamente se aplicaron al Islam⁴⁶³. Esta sería la proyección cotidiana y popular de las

⁴⁵⁵ *Ibidem.*, p. 261.

⁴⁵⁶ Pedro Alfonso (ed. 1996), *Diálogo contra los Judíos*, V, pp. 291-305.

⁴⁵⁷ *Ibidem.*, V, pp. 295, 299-300.

⁴⁵⁸ D’Alverny y Vajda (1951), p. 116.

⁴⁵⁹ Flori (1998), pp. 247-267.

⁴⁶⁰ Es en tiempos de Urbano II cuando esta demonización se ciñe más estrictamente al Islam, englobándose en una interpretación bíblica de los acontecimientos presentes; Laliena Corbera (2005), p. 309.

⁴⁶¹ Cantarino (1978), p. 162.

⁴⁶² Tolan (2005), p. 83.

⁴⁶³ Los textos benedictinos se sirvieron desde los primeros tiempos de la evocación de pasajes bíblicos para condenar actitudes terrenales y cercanas. Se maldice a los enemigos de la Iglesia amparándose en Salmos,

labores de refutación que fueron emprendidas. De éstas, la más ambiciosa y monumental fue la promovida por Pedro el Venerable a raíz de su viaje hispano en 1142-1143, que ya ha sido mencionada⁴⁶⁴. Su tratado contra la *secta sarracena* viene a convertir el Islam en una desviación herética del cristianismo⁴⁶⁵ y, aunque en ocasiones se ha querido ver en su ánimo la tolerante voluntad de acabar con las falsas ideas sobre el Islam⁴⁶⁶, lo cierto es que su iniciativa se inscribe en el afán de convertir a los musulmanes y que no son pocos los calificativos peyorativos empleados por el abad⁴⁶⁷, declarando sus intenciones de ofrecer armas ideológicas alternativas a las materiales⁴⁶⁸ y contribuyendo a consolidar una leyenda negra de Mahoma y de sus seguidores⁴⁶⁹. Especial importancia en el campo polémico adquiere su iniciativa de traducir el Corán del árabe al latín, la primera en el Occidente cristiano. Esta traducción fue realizada por el teólogo anglosajón Roberto de Ketton, como se ha indicado anteriormente⁴⁷⁰. El objetivo de esta traducción no fue simplemente el conocimiento del Islam, sino su combate argumental y su refutación, finalidad subrayada por el mismo traductor en su breve prólogo dirigido a Pedro el Venerable⁴⁷¹. La interpolación de comentarios y glosas ejerciendo juicios de valor negativos, tales como "las palabras faltan...frente a una crueldad tan bestial" o el "diabólico Corán", demuestran su falta de objetividad y el tono insultante, evidente también en la distorsión intencionada del texto original en el proceso traductor⁴⁷².

Unas décadas más tarde, a inicios del s. XIII, encontramos una nueva iniciativa de traducir el Corán, ésta puramente hispana, que sería llevada a cabo por Marcos de Toledo por encargo de Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo toledano entre 1209 y 1247. A pesar de que esta nueva traducción muestra también una gran hostilidad hacia el Islam, al ser realizada en el contexto ideológico y militar de la guerra peninsular contra los almohades⁴⁷³, se ha indicado su mayor fidelidad al texto original que la primera, aunque gozaría de menor trascendencia posterior que la del traductor anglosajón⁴⁷⁴. Quizá fuera el carácter menos

Deuteronomio -quizá el más violento-, Mcabeos, Mateo, Marcos, Lucas, etc., buscando causas bíblicas a realidades presentes así como sus propias consecuencias; Little (1993), pp. 59-72.

⁴⁶⁴ Una síntesis de las ideas de Pedro el Venerable en Tolan (2007), pp. 191-199.

⁴⁶⁵ El Islam es para él una herejía equiparable a otras, aunque también trata a los musulmanes de paganos e infieles inspirados por el diablo, D'Alverny (1947-48), p. 75.

⁴⁶⁶ Así lo indica Lepage en el estudio de su edición de *Le Roman de Mahomet*, Du Pont (ed. 1977), pp. 53-53.

⁴⁶⁷ Venerable acusa a Mahoma de lujurioso, adultero y sodomita, actitud que hace extensiva a los *sarracenos*, Iogna Prat (1998), p. 343.

⁴⁶⁸ Martínez Gázquez (1998), pp. 355-360.

⁴⁶⁹ Cantarino (1978), p. 247.

⁴⁷⁰ Cruz Palma (2002), pp. 21-28.

⁴⁷¹ Tolan (2005), p. 79.

⁴⁷² Deforman el contenido del Corán hasta convertirlo en un texto repulsivo a los ojos de sus lectores, interpolando valoraciones que condicionan la recepción de los contenidos por parte del lector; Daniel (1993), pp. 172-173, 194; Fletcher (2005), p. 136. Otras glosas se refieren a lo impío del Corán, a su carácter lascivo, supersticioso y estúpido, Tolan (2007), p. 190.

⁴⁷³ Esta traducción, lo mismo que la polémica contra el Islam, sirve para legitimar la guerra contra los musulmanes y la ocupación del suelo islámico, "contaminado" por el *infidel*, así como la conversión de mezquitas en iglesias, ideas que se encuentran también en la obra del arzobispo; Tolan (2005), p. 80.

⁴⁷⁴ La traducción del Corán de Marcos de Toledo, sería después mucho menos conocida a pesar de ser más exacta que la de Ketton; Daniel (1993), 309. En su prefacio del Corán Marcos no hace ninguna alusión a una traducción

polémico y deformador de la segunda traducción lo que llevó a los autores cristianos posteriores a recurrir prioritariamente a la primera de Ketton, que se acomodaba mejor al clima de confrontación con el Islam que se perpetuaría en Occidente hasta la Edad Moderna. Aun con todo, el prólogo del toledano desvela sus intenciones "de traducir este libro en la lengua latina, para que numerosos sarracenos]... [sean arrastrados de las leyes detestables de Mahoma hacia la fe católica"⁴⁷⁵. El traductor se permite calificar a Mahoma de Pseudo-profeta, persistiendo en esta noción esgrimida por la polémica desde antiguo⁴⁷⁶.

Conviene recordar la importancia de Jiménez de Rada en el combate doctrinal y militar contra los andalusíes. Desde la silla toledana (cuya elección fue confirmada por el papa Inocencio III), llevó a cabo una lucha contra el Islam por la doble vía ideológico-espiritual y militar, ante la evidencia de que las armas no bastaban para combatir la religión enemiga⁴⁷⁷.

Sabemos también de la existencia de una traducción castellana hoy perdida, realizada por iniciativa de Alfonso X *el Sabio* (r. 1252-1284)⁴⁷⁸, comprobándose el éxito de la idea introducida por Pedro el Venerable de conocer de primera mano la doctrina a combatir y de su importancia para propiciar la conversión de musulmanes. Así, el papa Benedicto XIII contaba en 1369 con una traducción del Corán en la Biblioteca de Avignon⁴⁷⁹. Además de las sucesivas copias de la traducción del Corán, también las obras polémicas seguirían realizándose en tiempos posteriores a la época románica, destacando el tratado del obispo de Jaén Pedro Pascual *Sobre la seta mahometana* del año 1300⁴⁸⁰. En su conjunto, la mayoría de estas obras redactadas a partir del s. XIII se caracterizan por reutilizar el material proporcionado por tratados anteriores⁴⁸¹.

previa ni a la colección realizada bajo la iniciativa del Abad de Cluny, lo cual se interpreta más como un signo de desaprobación que como un indicio de su desconocimiento sobre la misma, dado que resulta muy difícil esta última posibilidad; D'Alverny y Vajda (1951), p. 116.

⁴⁷⁵ En todo caso, se cree que la traducción de Marcos es parte de ese proyecto de confeccionar "armas espirituales" que dirigir contra los musulmanes y también, según J. Tolan, para afirmar la superioridad castellano-leonesa frente a los otros reinos peninsulares; Tolan (2005), pp. 83-85.

⁴⁷⁶ *Ibidem.*, p. 83.

⁴⁷⁷ Jiménez de Rada jugó un papel activo en las iniciativas morales y espirituales frente al Islam, pues el aspecto espiritual de la cruzada le resultaba más importante que el material, lo cual fue un elemento crucial para su ascenso impulsado por el rey. Él fue el preparador diplomático de la cruzada de las Navas de Tolosa en 1212; Ladero Quesada (1998), pp. 531-532; D'Alverny y Vajda (1951), p. 105.

⁴⁷⁸ Según testimonio de Juan Manuel, en su *Libro de la Caza*, citado en Tolan (2005), p. 85.

⁴⁷⁹ D'Alverny y Vajda (1951), p. 103.

⁴⁸⁰ Obra que alimenta la repugnancia hacia el *Otro*, redactada al final de sus días, cuando es cautivo en la Granada de Muhammad II y asiste con preocupación a la conversión al Islam de sus compañeros de cautiverio; Tolan (2001 a), pp. 254-257.

⁴⁸¹ Incluso los sermones de cruzada, de los que sólo conservamos ejemplos del s. XIII, se conforman con los elementos presentes en las tradiciones polémicas anteriores. Es el caso de los de Humberto de Romans, que recoge una antología de textos sobre las cruzadas a Tierra Santa y sobre las campañas en la península ibérica, en su *Tractus Solemnis fr. H. de predicatione Sanctae Crucis*. También la *Disputatio* de Riccoldo de Montecroce contiene una presentación del Islam formada de textos diferentes, reuniendo partes de Pedro Alfonso y otras del *Libellus* de Vicente de Beauvais. Otra colección de manuscritos del s. XIV reúne el *Corpus Toletanum*, el Corán de Marcos de Toledo, una *Prophetia* y el *Liber Nicholay*, manual de informaciones fantásticas y ridículas sobre el Islam. Pedro de Pennis redactaba un *Tractus contra Alchoranum* a partir de la reorganización de los materiales de Riccoldo,

2. 5. LAS CRÓNICAS COMO FUENTE SOBRE LA PERCEPCIÓN DE LOS MUSULMANES POR LOS CRISTIANOS OCCIDENTALES

Junto a los escritos de polémica doctrinal contra el Islam, existen otras fuentes para el análisis de la percepción de los musulmanes en el ámbito hispano y franco. Se trata de las crónicas relativas a hechos del pasado o inmediatamente acontecidos, que reflejan una imagen muy negativa del enemigo territorial y plasman los calificativos y las nociones asimilados al mismo. De este modo, no se trata ya de una literatura polémica expresamente dirigida a combatir el Islam, sino de la propia percepción de los acontecimientos, en la que los musulmanes también adquieren protagonismo. Por ello, estas fuentes cobran, si cabe, una mayor importancia para el estudio de la imagen mental del musulmán, al reflejar la propia percepción de la realidad fuera del ámbito de la disputa teológica, y las numerosas referencias al Islam dan fe del arraigo y de la generalización de la imagen negativa del enemigo religioso.

Resulta obligado iniciar este recorrido en las crónicas asturianas realizadas bajo Alfonso III (r. 866-910), momento en el que el espíritu de los mártires voluntarios de Córdoba contribuía a agudizar la oposición al Islam, como se ha indicado anteriormente. Destaca particularmente la *Crónica Profética*, incluida en la *Albeldense* (883), que explica la situación vivida frente al Islam como el cumplimiento de la profecía de Ezequiel, en la que se incita a la lucha guerrera contra Ismael⁴⁸². La *Crónica de Alfonso III* procedía a la sacralización de la resistencia, al narrar los milagros realizados por la divina providencia en la batalla de Covadonga para lograr la aplastante derrota musulmana, pese a su abismal superioridad numérica, equiparándola con la ayuda de Yahvé al pueblo elegido en el tránsito del Mar Rojo⁴⁸³. La *Reconquista* cristiana se inscribe entonces en la materialización de la voluntad de Dios. La crónica relata también la invasión árabe en términos de castigo divino y promete el futuro triunfo del reducto asturiano como concreción de los planes de Dios⁴⁸⁴. De este modo, el pueblo elegido del Antiguo Testamento se equipara al pueblo hispano y los musulmanes se igualan con los antiguos enemigos de Dios en la Biblia. Vemos así surgir la percepción providencialista de los acontecimientos relacionados con el Islam (que reaparecerá en el pensamiento papal de Gregorio VII y de Urbano II, como ha sido señalado), siendo Dios el dueño de la historia, que castiga o recompensa a su pueblo en

introduciendo componentes de imaginación y elementos extraídos de Pedro Alfonso; Daniel (1993), pp. 307-316.

⁴⁸² "Tú hijo del hombre pon tu faz contra Ismael]... [puse en tu diestra una espada y en tu siniestra saetas para que trituras a las gentes y se prosternen ante tu faz]... [E ingresarás en tierra de Gog con pie plano y matarás a Gog con tu espada y pondrás el pie en la cerviz de él y harás siervos tributarios. Conocemos ser ya esto cumplido"; *Crónica Albeldense*, Huici (ed. 1913), p. 192; En gran parte de las crónicas hispano-latinas de la época se denomina ismaelitas a los musulmanes, como en el *Cronicón de Sebastián*, *Ibidem.*, p. 208.

⁴⁸³ Contra toda incredulidad, el autor señala "No juzguéis este milagro inane o fabuloso, sino recordad que el mar Rojo sumergió a los egipcios que perseguían a Israel, ése, con la inmensa mole del monte, oprimió a éstos árabes que perseguían a la Iglesia del Señor"; Barkai (1984), p. 43.

⁴⁸⁴ Flori (2003), pp. 242-243. La idea de la invasión árabe como resultado de un castigo divino ya estaba presente en las crónicas cristianas orientales, Tolan (2007), pp. 70-74.

función de sus pecados y méritos. Desde esta perspectiva, los musulmanes serían un instrumento de la pedagogía divina para amonestar al pueblo elegido, que ha de granjearse el derecho a la victoria.

Tras las crónicas asturianas, podemos hablar de la *Historia Silense* (c. 1118) como del punto de inflexión en la cronística hispana, donde surge la noción de estar recuperando un territorio propio perdido con las conquistas, y donde aparece lo que ha sido designado como una conciencia nacional⁴⁸⁵. Además de relatar el milagro de Covadonga, la *Silense* hace aparecer a Santiago en la batalla para ayudar Fernando I en la toma de Coimbra en 1064, situando al apóstol venerado por los peregrinos a la cabeza de la lucha contemporánea contra los musulmanes⁴⁸⁶. Dos décadas después, la *Historia Compostelana* (c. 1139) redundaba en los milagros de Santiago, e introducía una consideración más peyorativa para los ocupantes norteafricanos que para los andalusíes, incidiendo en la oscuridad de su piel⁴⁸⁷. A principios del s. XII se redactaban otras crónicas entre las que se encuentra la *Historia Roderici Campi Docti*, que recoge las hazañas conquistadoras del Cid, destacando por no ofrecer siempre una imagen peyorativa de los musulmanes, al presentar a los reyes zaragozanos con cierta nobleza de carácter y criticar a algunos líderes cristianos⁴⁸⁸.

Pero la crónica cristiana más emblemática de esta época en la narración de la lucha contra el Islam es la del Emperador Alfonso VII, que abarca hasta el año 1144. El modo en que el clima bélico envolvió a los pobladores del norte se hace palpable en la narración del regreso de la hueste cristiana a Toledo en 1143, llevando consigo las cabezas de reyes y caudillos musulmanes clavadas en picas para colocarlas en las partes más altas de la muralla. Se detalla el modo en que llegan con ellas hasta la puerta de la iglesia de Santa María, donde se dice que los monarcas, el arzobispo, el clero y el pueblo contemplaron el "prodigio y la victoria"⁴⁸⁹. Se decidía entonces colgar los cráneos de la muralla para que todos los cristianos, los "moabitas" y los "agarenos" fueran testigos de la manifestación de la ayuda de Dios⁴⁹⁰. Se aprecia así una completa sacralización de la guerra y de sus sangrientos trofeos, convirtiéndose el cráneo enemigo en la prueba de que Dios está con los cristianos. Además, esta crónica designa a Mahoma con el apelativo apocalíptico de Falso-profeta⁴⁹¹, lo mismo

⁴⁸⁵ Barkai (1984), pp. 110-111.

⁴⁸⁶ *Historia Silense* (ed. 1959), 87-89, pp. 190-193; La victoria de Don Pelayo en Covadonga frente a los musulmanes (c. 722) constituye el principal mito de la *Reconquista*, 23, pp. 133-134.

⁴⁸⁷ Denominándolos "moabitas", mientras los andalusíes se designan como "agarenos" o "ismaelitas", igualando a los primeros con los etíopes "In ea parte quos aestus solia facit Ethiopibus similes..."; *Historia Compostelana* (ed. 1994), Libro I, Cap. XXIX, p. 125.

⁴⁸⁸ Barkai (1984), pp. 107, 129. De este tiempo datan también *La Crónica de los Reyes de León (Chronicon Regnum Legionensium)* atribuida a Pelayo, obispo de la ciudad de Oviedo (1101-1129), considerado la continuación de la *Crónica de Sampiro* y la *Crónica Anónima del Monasterio de Sahagún*. Escrita en la década de 1120, resulta de gran importancia por proceder de este monasterio castellano leonés que fuera llamado "el Cluny de España"; *Ibidem.*, p. 106.

⁴⁸⁹ *Crónica del Emperador Alfonso VII* (ed. 1997) Libro II, 71 (166), 72 (167), p. 117.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, Libro II, 79 (174), p. 119.

⁴⁹¹ "tras dirigirse a sus mezquitas, oraban pidiendo la compasión de Mahoma, su falso profeta"; *Ibidem.*, Libro II, 93, p. 124.

que diversas crónicas hispanas de los siglos XII y XIII⁴⁹². Tampoco la noción de los musulmanes como idólatras será ajena a la documentación de esta época y la encontramos en el *Poema de Almería*, que narra la toma de esta ciudad en 1147 al final de la *Crónica del Emperador Alfonso VII*⁴⁹³.

En la segunda mitad del s. XII proliferan igualmente las obras cronísticas en los reinos cristianos peninsulares que hacen referencia al combate contra los musulmanes. Pero ninguna de ellas adquiere el tono sangriento de rivalidad exacerbada que se percibe en las crónicas del s. XIII⁴⁹⁴. Este cambio ha sido explicado en virtud de las transformaciones políticas internas que llevan a una mayor unión de los reinos cristianos frente a un enemigo común tras las Navas de Tolosa (1212), impregnando a las crónicas de lo que Barkai llama la noción de "Guerra Total" o mentalidad de cruzada, presente en la cronística francesa sobre las expediciones a Tierra Santa desde inicios del s. XII⁴⁹⁵.

Por su parte, las crónicas francas se refieren de manera tangencial a lo que sucede en la península ibérica en la lucha contra el Islam⁴⁹⁶. No obstante, ya se ha hecho referencia a la *Crónica de Pseudo-Turpín* ó *Historia Karoli Magni et Rotholandi* (fecha hacia 1130, aunque se recoge primeramente en el *Códex Calixtinus* de c. 1140), dedicada íntegramente a la supuesta entrada de Carlomagno con sus héroes hasta los confines de *Hispania*, para liberar el sepulcro de Santiago de las manos musulmanas y para combatir a los *sarracenos* hasta las tierras de Cádiz⁴⁹⁷. La importancia de esta crónica estriba en la alta difusión occidental que tuvo, apareciendo recogida en la guía de peregrinación a Santiago, el *Liber Sancti Jacobi*. Destaca por presentar un pleno concepto de guerra sacralizada que convierte en mártires a los combatientes muertos y por mostrar una imagen similar de los musulmanes a la que aparece en las crónicas hispanas, siendo calificados de paganos e idólatras⁴⁹⁸. Se habla de la destrucción por parte de Carlomagno de los ídolos de los andalusíes, excepto de uno irrompible ubicado en Cádiz, fabricado por el propio Mahoma con sus artes mágicas⁴⁹⁹.

⁴⁹² El mismo concepto aparece en los *Anales Compostelanos*, en los *Anales Complutenses* y en el *Cronicón Burgense*; Huici (1913), *Cronicón Burgense*, p. 32; *Anales Complutenses*, *Ibidem.*, p. 40; *Anales Compostelanos*; *Ibidem.*, p. 58.

⁴⁹³ Donde se indica respecto a los musulmanes "Como adoran a Baal, Baal no los libera"; "Cum colunt Baalim, Baalim non liberat illos."; siendo Baal un ídolo veterotestamentario adorado por el nefasto pueblo de los madianitas, *Poema de Almería* (ed. 1950), v. 14, pp. 166 y 188, también referencia lo mismo en v. 289, pp. 182 y 202.

⁴⁹⁴ Entre las únicas dos crónicas cristianas del periodo inmediatamente anterior a la batalla de las Navas de Tolosa, la *Villareense* (segunda mitad del s. XII) y la *Najerense* (1152-1157 escrita por un clérigo de Cluny), y la primera inmediatamente posterior, la *Crónica latina de los reyes de Castilla* (que finaliza en los hechos de 1236) hay una notable diferencia, surgiendo imágenes más duras y cerradas de los musulmanes. Mientras las dos primeras seguían presentando el conflicto cristiano-musulmán a un nivel muy similar al existente entre reinos cristianos, la tercera presentan una mentalidad combatiente y de enfrentamiento total contra el Islam que será propia de la cronística de esta época; Barkai (1984), p. 205-246.

⁴⁹⁵ *Ibidem.*, p. 278.

⁴⁹⁶ *Ibidem.*, p. 155.

⁴⁹⁷ Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948-1992) Vol. I, p. 174.

⁴⁹⁸ Barkai (1984), p. 157.

⁴⁹⁹ "Los ídolos e imágenes que encontró entonces [Carlomagno] en España los destruyó completamente, excepto el ídolo que hay en tierra de Andalucía y que se llama Salam de Cádiz. Cádiz se llama propiamente el lugar en que se halla. Salam en lengua árabe quiere decir Dios". Éste, señala el autor, fue fabricado por el propio Mahoma como símbolo suyo, escondiendo "en él con su arte mágica una legión de demonios que con tanta energía lo

El tono de las crónicas de las cruzadas resulta más exaltado, recogiendo relatos especialmente sangrientos y una imagen nefasta de los musulmanes. Es posible que se pretendiera incitar a la participación armada con estos relatos y que por ello se recrearan en las supuestas atrocidades cometidas por los turcos orientales. El monje Roberto, testigo ocular de la Primera Cruzada, indicaba que los musulmanes habían cometido horribles torturas y destruido las iglesias del Señor, apropiándose de ellas para sus ritos y profanando los altares con impureza⁵⁰⁰. Las acciones de saqueo y aniquilación perpetradas por los cristianos son narradas en un tono bien distinto por estos cronistas, y la *Gesta Francorum* describe como hazañas heroicas los actos de pillaje y exterminio, magnificados por un sentimiento de animadversión irreconciliable⁵⁰¹. Probablemente inspirada en la anterior⁵⁰², la *Dei gesta per Francos* (c. 1109) del benedictino Gilberto de Nogent, narra igualmente la historia de la Primera Cruzada mostrando cierta satisfacción en la masacre enemiga y recogiendo falsas historias sobre el "pérfido" Mahoma⁵⁰³. En ésta, se habla de la antigua idolatría de los *sarracenos* evidenciando la influencia de la tradición polémica, a pesar de denunciar que nadie haya escrito aún contra Mahoma y su credo⁵⁰⁴.

De gran crudeza resulta la *Crónica Anónima de la Primera Cruzada*, donde se indica que los caudillos francos llegan "ávidos de sangre de los Turcos"⁵⁰⁵, ejecutando a los que rechazan abrazar el cristianismo⁵⁰⁶. Según la Crónica, allí donde veían un enemigo, fuera hombre o mujer, lo masacraban, describiéndose el tético espectáculo del suelo cubierto de cadáveres hasta el punto de impedir caminar por la ciudad sin pisar a los *sarracenos* muertos⁵⁰⁷. El clima de máxima brutalidad se alcanza en la descripción de la toma de Jerusalén, donde se alude a los cruzados sumergidos en sangre hasta los tobillos junto al Templo de Salomón, igualmente enrojecido⁵⁰⁸. Por otro lado, la invocación de la idolatría *sarracena* es recurrente en estos relatos⁵⁰⁹, pues los cronistas y los predicadores parecen beber de las mismas fuentes que los polemistas para incitar a la acción armada⁵¹⁰.

poseen, que nunca ha podido ser roto por nadie; pues cuando se le acerca algún sarraceno para adorar o rogar a Mahoma, queda incólume. Si se detiene sobre él cualquier ave, muere instantáneamente"; Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. IV, pp. 427-428.

⁵⁰⁰ Carleton Munro (1931), p. 330. La atribución de atrocidades a los musulmanes es aun más exagerada en la *Epistola Spuria* de el Emperador bizantino Alexio I, *Ibidem.*, p. 331.

⁵⁰¹ Daniel (1993), p. 157, *Gesta francorum* I, XII y V, XII, 4474 y sg. La *Gesta francorum* es considerada la más antigua de las narraciones de las cruzadas escrita por un caballero anónimo del sur de Italia; Fletcher (2005), p. 92.

⁵⁰² Gibert de Nogent (ed. 1996), *Dei gesta per Francos*, pp. 8-11, a pesar de añadir contenidos respecto a la *Gesta francorum*, recogiendo narraciones de cruzados retornados.

⁵⁰³ *Ibidem.*, p. 14; sobre Mahoma, I, vv. 244-415, pp. 94-100.

⁵⁰⁴ *Ibidem.*, I, vv. 244-260, p. 94.

⁵⁰⁵ Histoire Anonyme de la Première Croisade (ed. 1924), Cuarto Relato, 11, pp. 60-61.

⁵⁰⁶ *Ibidem.*, Décimo Relato, 30, pp. 164-165.

⁵⁰⁷ *Ibidem.*, Décimo Relato, 32, pp. 176-177.

⁵⁰⁸ *Ibidem.*, Décimo Relato, 38, pp. 202-203 y pp. 204-205. Aparece también el tópico literario de los ríos enrojecidos por la sangre enemiga; *Ibidem.*, Séptimo Relato, 18, pp. 92-93.

⁵⁰⁹ Carleton Munro (1931), p. 331.

⁵¹⁰ Daniel (1993), p. 307.

De este modo, se atribuye a los cronistas francos de las cruzadas la manifestación de una mayor hostilidad, llevando al extremo la idea de una necesaria guerra de exterminio. Se ha señalado que la finalidad de estas exaltadas fuentes coincide con los intereses del papado, los cuales quisieron aplicar esta visión dicotómica de una guerra de Dios contra el demonio también en las monarquías hispánicas⁵¹¹. Esta perspectiva no alcanza plenamente al campo cronístico hispánico hasta el s. XIII. Así lo ha señalado R. Barkai, al observar que las crónicas anteriores a este siglo reflejan tanto el conflicto contra los musulmanes como el existente entre los reinos hispanos, mientras en s. XIII prospera una toma de conciencia hispano-cristiana frente a un único enemigo de signo musulmán y una cierta complacencia en el derramamiento de sangre⁵¹². Así lo vemos reflejado en las crónicas de Lucas de Tuy y de Rodrigo Jiménez de Rada, lo mismo que en la *Estoria de España* atribuida a Alfonso X (r. 1252-1284), donde se encuentra la imagen de los musulmanes propagada por las fuentes de polémica teológica y donde se justifica la empresa política y militar de los reyes cristianos de la Península. El *Chronicon Mundi* de Lucas (c. 1238), obispo de Tuy, se remonta a las antiguas batallas de los reyes asturianos contra los musulmanes mitificándolas, y refleja plenamente esa mentalidad de cruzada donde no cabe el acuerdo ni la compasión con el adversario. Los elogios hacia Alfonso VIII en la batalla de las Navas, denominándolo perseguidor de los árabes y defensor de la fe "cuya espada está entinta en sangre de los adoradores de Satán", reflejan esta actitud⁵¹³.

Jiménez de Rada, en su *Historia de los hechos de España* (c. 1243), recoge igualmente las antiguas batallas deformando los acontecimientos en beneficio de la ideología de cruzada, como en el caso de la batalla de Simancas de 939, donde exagera las bajas musulmanas y se refiere al anhelo de saciarse con la sangre de los árabes por Ramiro II⁵¹⁴. Esta crónica ha sido calificada como un arma de propaganda y de legitimación política de primer orden, siendo su misión la de "inventar" la historia de *España*⁵¹⁵. El arzobispo toledano asistió al IV Concilio de Letrán en Roma, realizando otros viajes europeos para obtener apoyo para la cruzada de las Navas de Tolosa⁵¹⁶. También ha sido señalada su implicación en la refutación doctrinal al encargar una traducción del Corán.

Hacia el último cuarto del s. XIII, Alfonso X encargaba *La Primera Crónica General*, también conocida como *Estoria de España*, donde se observa una imagen muy difamatoria de los musulmanes, a pesar de la supuesta tolerancia religiosa del monarca al propiciar el intercambio cultural en su corte. Pero su actitud hacia musulmanes y mudéjares como

⁵¹¹ Barkai (1984), p. 169.

⁵¹² *Ibidem.*, p. 278.

⁵¹³ *Chronicon Mundi*; Lucas de Tuy (ed. 1926), Libro IV, Cap. LXXXIII, pp. 402-416.

⁵¹⁴ Habla de la batalla de Simancas en los siguientes términos: "encontraron la muerte alrededor de ochenta mil árabes, y el traidor Abenahya fue capturado; los demás que habían escapado se refugiaron en una fortaleza que se llama Alhanega. Pero Ramiro, anhelando saciarse más con la sangre de los árabes que con su botín o sus despojos, tras perseguirlos lleno de ánimo]...[los capturó"; Jiménez de Rada (ed. 1989), Cap. VII, vv. 17-22, p. 197.

⁵¹⁵ Martín Díaz (2008), pp. 290, 294.

⁵¹⁶ Barkai (1984), p. 210.

gobernante fue implacable⁵¹⁷ y esta crónica presenta influencias de las de Jiménez de Rada y Lucas de Tuy, llevando a cabo una síntesis de las redactadas desde la época visigoda. Destaca por estar escrita en lengua vernácula y por recurrir a fuentes orales como la epopeya y la leyenda, lo cual es interpretado como indicio de estar dirigida a amplios sectores de la población y de pretender adaptarse particularmente a la mentalidad popular⁵¹⁸.

De este modo, se reconoce una gran semejanza entre estas crónicas del s. XIII y las de las primeras cruzadas de ultramar, coincidiendo motivos tan específicos como la quema masiva de musulmanes en la hoguera⁵¹⁹. Pero las crónicas anteriores ya muestran la progresiva toma de conciencia hispana como entidad político-religiosa unitaria en la toma de territorio frente al Islam, que se irá afianzando con la persistencia de fundamentos comunes en las diversas crónicas. Entre ellos, destaca una idea de unidad hispana asentada sobre una tradición visigoda común, sobre el mito de Pelayo y, especialmente, en torno a la sobrenatural participación de Santiago en la lucha, alrededor de la cual cristalizó el sentimiento hispánico⁵²⁰.

2. 6. LA VIDA LEGENDARIA DE MAHOMA: FUNDAMENTO PARA LA DESCALIFICACIÓN DEL ISLAM

La figura de Mahoma sirvió de punto de partida para el desprestigio de sus seguidores, como se ha visto en algunos aspectos. La imagen peyorativa del Islam proporcionada por los textos de polémica teológica y por otras fuentes cristianas se fundamenta especialmente en la presentación de Mahoma como un impostor y como un personaje lleno de vicios y de rasgos de comportamiento denostables. Lógicamente, el medio más eficaz para desacreditar a la doctrina musulmana fue la concepción de la revelación mahometana como un fraude deliberado propagado por el engaño de un pretendido profeta de cualidades indignas. Sólo demostrada la falsedad de Mahoma y negada su condición de profeta, la totalidad del edificio islámico podría ser derrumbado. De este modo, las leyendas propagadas acarreaban la identificación metonímica del Profeta con su doctrina y seguidores, de tal forma que la lujuria o la perversidad del primero se convertía

⁵¹⁷ Su actitud belicosa no se limitó a la conquista sino también a la consolidación de la misma, pues sabemos que reprimió de modo sangriento las rebeliones mudéjares en las regiones de Murcia y Jerez en 1264-1266. Además, el monarca llevó a cabo una conquista intransigente de territorios andalusíes restringiendo la libertad de culto musulmán, lo que provocó un éxodo masivo de musulmanes hacia el reino de Granada y hacia el norte de África; Klein (2007), p. 342.

⁵¹⁸ *Ibidem.*, p. 227.

⁵¹⁹ Presente tanto en las narraciones de la toma de Jerusalén de la *Gesta Francorum* como en la narración de la batalla de las Navas de Tolosa por Jiménez de Rada. No obstante, tanto los escritos de Lucas de Tuy como los de Jiménez de Rada presentan una clara postura anti-franca, por lo que el contagio con los mecanismos francos de predicación y de propaganda de la *guerra santa* no está reñido con un enfrentamiento o sentimiento anti-galo; *Ibidem.*, p. 216.

⁵²⁰ *Ibidem.*, p. 198.

también en la de todos los musulmanes⁵²¹. Presentado como ladrón, asesino, traidor y adúltero, Mahoma no podría ser un santo profeta. Sus engaños y pecados se hacían extensivos a sus correligionarios, convertidos en partícipes de su carácter demoníaco, cobardía, instinto sanguinario, arrogancia, bestialidad y estupidez⁵²². Por otro lado, la concepción de Mahoma como el contrario de Cristo determinó la aparición de algunos detalles de su vida en oposición con la hagiografía cristiana⁵²³.

La gran divulgación en Occidente de ciertos elementos legendarios sobre la vida de Mahoma, que aparece en todo tipo de escritos (cantares de gesta, crónicas y tratados teológicos) muestra la fascinación provocada por este personaje y su presencia generalizada en el imaginario colectivo, así como la intensa circulación de nociones sobre el Islam y el interés por las mismas. El origen de esta biografía polémica se encuentra en los escritos de los siglos VIII y IX redactados en Oriente y en la península ibérica para tratar de evitar las conversiones masivas al Islam que se estaban produciendo en estos contextos⁵²⁴. Gestadas en el ámbito oriental y presentes, en cierta medida, en la primera polémica hispana cordobesa, las vidas de Mahoma de carácter polémico proliferan en Occidente a inicios del s. XII, conformando un género que ha sido calificado por los expertos de difícilmente clasificable, pues se sitúan entre lo culto y lo popular, y entre los ámbitos clerical y laico⁵²⁵. Aunque los autores son clérigos, dicen recoger tradiciones orales que les han sido contadas de primera o segunda mano, mezclándose en sus obras el saber letrado con las imágenes populares del Islam presentes en el folclore⁵²⁶. Los cantares de gesta, que se hacen eco de algunas historias infamantes del Profeta, son buena demostración de ello⁵²⁷.

La narración partió de algunos conocimientos sobre la biografía musulmana del Profeta, al referirse a sus matrimonios con Khadîja y con la divorciada Zaynab, citándose a Gabriel como arcángel de su revelación y recogiendo los títulos de algunas suras coránicas⁵²⁸. Sin embargo, la tradición islámica desaparecía como fuente referencial cuando se trató de narrar su muerte deshonrosa. Gran parte de los elementos de esta leyenda propagada en Occidente, tuvieron su origen en diversos textos orientales, aunque la distorsión sería mayor en el ámbito europeo. Entre ellas, destacan el texto griego anónimo *Contra Mahoma*, que encontramos tras la *Confutatio Agareni* de la Patrología griega, la *Risâlat al-Kindi* y la *Cronografía* de Teófanos el Confesor⁵²⁹. La primera aparición occidental de esta biografía polémica es la citada *Vida de Mahoma* que circulaba por la Península a mediados del s. IX, de la que tenemos constancia a través de la obra de Eulogio de Córdoba. El escrito

⁵²¹ Barkai (1984), p. 35; Daniel (1993), p. 100.

⁵²² Tanto en la tradición oriental, Ducellier (1971), pp. 192-193, como en la occidental, Daniel (1993), p. 101.

⁵²³ Daniel (1993), p. 322.

⁵²⁴ Tolan (1998 a), pp. 53-72, especialmente p. 54.

⁵²⁵ Tolan (2007), pp. 173-174.

⁵²⁶ *Ibidem.*, p. 173; más desarrollado en pp. 173-181.

⁵²⁷ Pellat Y. y Ch. (1965), p. 23.

⁵²⁸ Tolan (1998 a), pp. 56-57.

⁵²⁹ Como señalan Tolan (2007), p. 174, e Y. G. Lepage en su estudio introductorio del *Roman de Mahomet*, Du Pont (ed. 1977), p. 25.

mozárabe posterior *Liber denudationis*, recoge también algunos detalles de la leyenda mahometana⁵³⁰.

En el ámbito centroeuropeo del s. XII aparecen cuatro obras consagradas a la leyenda de Mahoma; la *Vita Mahumeti* de Embrico de Mainz, *De otia Machometi* de Gautier de Compiègne, la *Vita Machometi* de Adelfo y la breve biografía de Mahoma recogida por Gilberto de Nogent en su crónica de cruzada⁵³¹. Algunos de estos autores se distancian de la historia en previsión de las posibles acusaciones de inexactitud, diciendo transmitir lo que les ha sido contado oralmente⁵³². La gran divulgación de la historia deformada y calumniosa del Profeta permitió que numerosos autores se hicieran eco de la misma en el s. XIII, como Marcos de Toledo en su introducción a la traducción del Corán o Jiménez de Rada en sus crónicas⁵³³. Alexandre du Pont traducía la historia a lengua romance en su *Roman de Mahomet* de 1258, a partir de la *Otia Machomete* de Gautier de Campiègne, escrita un siglo antes⁵³⁴.

2. 6. a. ASPECTOS ESENCIALES DE LA NARRACIÓN CRISTIANA DE LA VIDA DE MAHOMA

En el s. VIII Juan Damasceno se refería en su *Liber Haeresibus* a un monje cristiano herético que incitó a Mahoma a extender su falsa doctrina, tras lo que otros autores orientales, como Teófanos en el s. X, siguen la tendencia de convertir al Islam en una burda desviación del cristianismo⁵³⁵. A mediados del s. IX también Anastasio el Bibliotecario había recogido esta historia⁵³⁶. La leyenda procede de la asimilación de dos personajes legendarios ligados al Profeta. Por un lado, se trata de Bahira, monje cristiano que vivió en Siria y que profetizó la futura grandeza del Islam. Su figura fue mezclada con la de Warqa, hombre sabio evocado por una leyenda árabe, primo de la segunda esposa de Mahoma y conocedor de las Escrituras⁵³⁷. La leyenda cristiana vino a deformar la tradición musulmana sobre el Profeta relativa al encuentro de Mahoma adolescente con el monje cristiano Bahira, que le

⁵³⁰ Burman (1994) *Liber Denudationis*, sobre el monje Bahira, pp. 270-273.

⁵³¹ Tolan (2007), pp. 173-181.

⁵³² Adelfo se distancia de la historia diciendo que es una tradición griega e imaginativa. Se cree que fue a Jerusalén con la Primera Cruzada o poco después. Por su parte, Gautier de Compiègne explica que un *sarraceno* convertido al cristianismo le contó la vida de Mahoma a un canónigo de la catedral de Sens, que a su vez se la transmitió a él; *Ibidem.*, pp. 173-174.

⁵³³ Tolan (2005), pp. 80-81; Barkai (1984), pp. 221-222.

⁵³⁴ Du Pont (ed. 1977), p. 15.

⁵³⁵ Y. G. Lepage en la Introducción de Du Pont (ed. 1977), p. 19.

⁵³⁶ Que fuera la fuente por la que Pedro el Venerable entró en contacto con la leyenda a mediados del s. XII, a la que califica de fábula absurda. El Venerable habla de esta obra en el prólogo del *Contra Sectam Sarracenorum* y también Hugo de Fléury (m. 1124) alude a Anastasio y su tradición, *Ibidem.*, p. 24. Pedro el Venerable protesta contra la fábula absurda repetida por sus contemporáneos que convertían a Mahoma en un mentor cristiano llamado Nicolás o incluso con un alto cargo eclesiástico o incluso un diácono de la iglesia primitiva y fundador de la secta de los Nicolaítas citada en el Apocalipsis, recogido por D'Alverny y Vajda (1951), p. 119.

⁵³⁷ Du Pont (ed. 1977), pp. 17-22.

predijo el elevado destino de su misión⁵³⁸. Los cristianos orientales cambiaron de sentido a esta leyenda, que sufrió numerosas alteraciones incluso en el nombre del monje, empleándose el de Sergius o Nestorio para identificarlo con las correspondientes herejías. De este modo, el monje se convierte entre los cristianos orientales en un hereje expulsado del monasterio, que enseña su cristianismo erróneo a Mahoma⁵³⁹.

El *Liber Denudationis*, escrito en árabe por un andalusí converso, recogía la historia de Bahira⁵⁴⁰. Pedro Alfonso habla en 1110 de un archidiácono de Antioquía llamado Sergio y de la ayuda de dos judíos, sin cuyo apoyo Mahoma no hubiera podido componer su herejía⁵⁴¹. Los pseudo-biógrafos occidentales del s. XII retomarían la historia del hereje incitador⁵⁴². Gilberto de Nogent lo presenta en 1109 como un monje expulsado de la Iglesia por sus ideas heterodoxas que instruye a Mahoma en su herejía y le anima a decirse profeta para vengarse por su destitución⁵⁴³. Embrico de Mainz lo describe como un monje hipócrita y cismático que, resentido por no ser patriarca de Jerusalén, utiliza a Mahoma como instrumento de su venganza⁵⁴⁴. La fabulación occidental llega a límites extravagantes al convertir al monje en el cardenal Nicolás que se sirve del Profeta como instrumento de represalia por no haber sido elegido pontífice⁵⁴⁵. Este cardenal es posteriormente identificado con el propio Mahoma, cuya carrera habría empezado con honores en Roma y, furioso por no haber sido nombrado papa, fundaba una religión rival⁵⁴⁶. Así, aunque Pedro el Venerable rechazara estas fabulaciones como absurdas⁵⁴⁷ (no lo hizo tanto con la promiscuidad sexual atribuida al Profeta), la idea de Mahoma alentado por un hereje vengativo gozó de mucho éxito en Occidente. Un cantar de gesta tardío, *L'Entrée d'Espagne* (entre el s. XIII y XIV), presentaba al Profeta como un predicador cristiano renegado⁵⁴⁸, pero se trata de un dato poco habitual en los cantares, que presentan una mayor dicotomía entre el cristianismo y el Islam, y suelen citar a Mahoma como una de las múltiples divinidades *sarracenas*.

Otro aspecto esencial de la leyenda cristiana de Mahoma es su presentación como un epiléptico que encubre sus ataques bajo el supuesto de una visita del arcángel Gabriel, explicando con ésta su estado de trance⁵⁴⁹. La idea de la colaboración de un monje hereje está en íntima relación con esta faceta de la historia, pues es el renegado vengativo quien le aconseja urdir esta artimaña para hacerse pasar por profeta. La leyenda vino a desfigurar la

⁵³⁸ Como la de Ibn Hisham, una de las primeras biografías de Mahoma (publicada por Ibn Ishaq), según D'Alverny (1947-48), p. 74.

⁵³⁹ *Ibidem.*, p. 75.

⁵⁴⁰ Burman (1994) *Liber Denudationis*, sobre el monje Bahira, pp. 270-273.

⁵⁴¹ Pedro Alfonso (ed. 1996), *Diálogo contra los Judíos*, V, p. 296.

⁵⁴² Bahira desempeña un papel importante en las cuatro narraciones del s. XII, Tolan (2007), pp. 174-175.

⁵⁴³ Guibert de Nogent (ed. 1996), *Dei gesta per Francos*, I, vv. 244-415.

⁵⁴⁴ Aspecto muy cercano al *Apocalipsis de Bahira*, y a la *Risâlat* del Pseudo-Kindî, Du Pont (ed. 1977), p. 30.

⁵⁴⁵ D'Alverny (1947-48), p. 75.

⁵⁴⁶ Du Pont (ed. 1977), pp. 17-18; D'Alverny (1947-48), p. 75.

⁵⁴⁷ D'Alverny y Vajda (1951), p. 119.

⁵⁴⁸ Presentado también en otros poemas como cardenal resentido que ambicionaba la tiara papal; Bancourt (1982) Vol. I, pp. 374

⁵⁴⁹ Leyenda recogida por multitud de autores cristianos, Daniel (1993), pp. 49-56.

biografía musulmana de Mahoma, a modo de distorsión polémica de los *hadiths* que describían con elocuentes y llamativos detalles el estado físico del Profeta durante la revelación⁵⁵⁰, el cual, por otro lado, no resulta más anómalo que el ofrecido por el Nuevo Testamento respecto a la Transfiguración de Cristo (Mateo 17, 19; Marcos 9, 2-13; Lucas 9, 28-36). Por ello, la atribución de esta enfermedad al profeta del Islam no está exenta de malicia, transformando las supuestas revelaciones divinas en una patología enormemente denostada y asociada al diablo en la Edad Media⁵⁵¹.

Se apunta a la *Cronografía* de Teófanos como primera aparición de la leyenda, en la que Mahoma engaña a su esposa tras un ataque, convenciéndola de que la visita del arcángel le ha causado las convulsiones⁵⁵². Ésta llegó a Occidente en la versión latina de Anastasio el Bibliotecario (m. 879), escrita inicialmente en griego⁵⁵³. Las biografías polémicas del s. XII recogen este aspecto biográfico-legendario⁵⁵⁴, indicando Gilberto de Nogent que fue el eremita resentido quien le incitó a mentir sobre su enfermedad⁵⁵⁵. A inicios del s. XIII, Marcos de Toledo convertía estos ataques epilépticos de Mahoma en fingidos, añadiendo más capacidad de simulación al ya consagrado como mentiroso⁵⁵⁶. El tema de Mahoma epiléptico será recurrente con los cantares de gesta franceses⁵⁵⁷ atestiguando la divulgación de la leyenda, que sufre mutaciones a lo largo de los siglos hasta convertirse en gota en las narraciones de Juan de Mandavila, a mediados del s. XIV⁵⁵⁸.

La lujuria asociada habitualmente a los musulmanes se amparó en la narración de una vida de Mahoma licenciosa, pues la poligamia y el divorcio fueron quizá los aspectos cotidianos de más marcado contraste entre musulmanes y cristianos. A esto se sumó la noción sobre un paraíso islámico lleno de placeres corpóreos⁵⁵⁹. El matrimonio de Mahoma con la rica viuda Khadija es vituperado por la mayoría de las biografías polémicas del Profeta

⁵⁵⁰ Que tiembla, que se hacía cubrir por un manto bajo el que se oía soplar y gemir, etc.; según recoge Lepage en la Introducción de Du Pont (ed. 1977), p. 38. Quizá algunos versículos del Corán pudieron servir como punto de partida de esta leyenda, Corán (52, 29-30; 53, 1-8). También Tolan apunta a una desfiguración de la biografía original del profeta, basándose en traducciones musulmanas que describen cómo Mahoma cae en tierra y pierde el control de sus miembros en presencia de Gabriel; Tolan (2005), p. 82.

⁵⁵¹ Parte de estas atribuciones a la epilepsia se deben a la influencia bíblica de Marcos (9, 14-29), Mateo (17, 14-20) y Lucas (9, 37-43) que narran como Jesús eliminó los espíritus diabólicos de un hombre que había tenido ataques desde la infancia. En tiempos medievales se denomina "Caducus" y "Demoniacus" a los epilépticos, Sánchez Valenzuela (2005), pp. 1-16.

⁵⁵² Ducellier (1971), pp. 189-191.

⁵⁵³ Du Pont (ed. 1977), p. 24.

⁵⁵⁴ Tres de las cuatro conocidas los hacen, son Gilberto de Romans, Gautier de Campiègne y Embrico de Mainz; Tolan (2007), pp. 175-176.

⁵⁵⁵ Guibert de Nogent (ed. 1996), *Dei gesta per Francos*, I, vv. 244-415.

⁵⁵⁶ Tolan (2005), p. 81.

⁵⁵⁷ Bancourt (1982) Vol. I, p. 369 y ssg.

⁵⁵⁸ "Este Mahoma tenía mal de gota, de lo qual quando lo supo la muger fue muy ayrada, mas Mahoma le dio a entender que todavía que él caya en tierra, que sant Gabriel venía muchas vezes a hablar con él, y que por la gran claridad suya él no lo podías sostener, mas que le convenía caer: y por esto dizen los moros que el ángel sant Gabriel venía muchas vezes a hablar con Mahoma"; *Libro de las Maravillas del Mundo*, Juan de Mandavila (ed. 1540/2001), Libro I, Cap. XXXVIII "Donde Mahoma fue nacido y cómo se levantó primeramente y de otras muchas cosas suyas". /fo. XXX r.

⁵⁵⁹ Daniel (1993), pp. 198, 210.

y aparece en todas las producidas en el s. XII⁵⁶⁰. Pedro Alfonso recogía sus "adulterios" y explicaba su lujuria en la potencia sexual, que abundaba en él 40 veces más que en los hombres corrientes⁵⁶¹. Se consideró así que los musulmanes, por tener permitida la poligamia, eran impúdicos a imitación de su profeta, que hizo gala en vida de una gran promiscuidad sexual. Esta es la piedra angular de la argumentación de Pedro el Venerable que, a pesar de querer renunciar a las falsas leyendas de carácter fantástico⁵⁶², llegaba a achacar el procedimiento de la circuncisión a la voluntad de aumentar el placer⁵⁶³.

Pedro Alfonso demostraba un cierto conocimiento del Islam al señalar que el número de esposas de los musulmanes estaba limitado a cuatro, mientras Gilberto de Nogent había indicado que la poligamia era ilimitada⁵⁶⁴. Por su parte, Marcos de Toledo arrojaba la imputación de lujuria a Mahoma a principios del s. XIII en la afirmación de que había nacido en "Mecha", palabra que en latín significaba adulterio⁵⁶⁵. A finales de este siglo, Riccoldo de Montecroce tachaba al Profeta de "hombre vicioso e impío en grado sumo" cuyo pueblo se multiplicó por su manera de animar a la fornicación⁵⁶⁶. También el divorcio sería repetidas veces condenado y ligado a la poligamia y a la lujuria por los distintos polemistas⁵⁶⁷.

La evocación de la poligamia del Profeta y de los musulmanes sacaba a relucir las diferencias con la moral cristiana y permitía amparar la acusación de lujuriosos. Pero las leyendas sobre la vida de Mahoma estuvieron principalmente enfocadas a proclamar su falsa condición de profeta. De ahí la negación de sus supuestos milagros haciéndolos producto de trampas y magias, explicando la capacidad de ganar adeptos del Islam a través de los fraudes de su precursor⁵⁶⁸. El supuesto milagro de Mahoma más evocado por los textos cristianos occidentales es el falso prodigio póstumo que se atribuía al Profeta de mantener su sarcófago suspendido en el aire ante el asombro de sus fieles. Esta leyenda es creada por los autores francos del s. XII y no guarda ninguna conexión con la realidad. Embrico de Mainz es uno de los primeros en recogerla en su *Vita Mahumeti*, indicando que el cuerpo de Mahoma se albergaba en un sarcófago metálico en el interior de una mezquita de La Meca, en cuyo techo se situaron inmensos imanes que harían gravitar el sarcófago para la admiración de su pueblo ingenuo y ciego⁵⁶⁹. La fantasía de los imanes, presente en los cantares de gesta⁵⁷⁰, parece inspirarse en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (s. I d. C.) relativa al imán gigantesco del templo de *Serapis* que hacía gravitar un ídolo, recogida a su vez por San

⁵⁶⁰ Tolan (2007), p. 175.

⁵⁶¹ Pedro Alfonso (ed. 1996), *Diálogo contra los Judíos*, V, pp. 297-298.

⁵⁶² Daniel (1993), p. 105.

⁵⁶³ Iogna Prat (1998), pp. 340-341, 343.

⁵⁶⁴ Pedro Alfonso (ed. 1996), *Diálogo contra los Judíos*, V, p. 292; Guibert de Nogent (ed. 1996), *Dei gesta per Francos*, I, vv. 244-415.

⁵⁶⁵ Tolan (2005), p. 80.

⁵⁶⁶ Daniel (1993), p. 180, Riccoldo, *Epistola I*, III.

⁵⁶⁷ Daniel (1993), múltiples ejemplos en pp. 185-192.

⁵⁶⁸ Tolan (2007), pp. 176-178.

⁵⁶⁹ Tolan (1998 a), pp. 58-59. Algunos hacen remontar la historia al s. XI, al señalar su presencia en el poema latino *Historia de Mahumete* de Hildeberto, Arzobispo de Tours (1055-1133), Sáenz-López Pérez (2007), p. 196.

⁵⁷⁰ En *La Conquête de Jérusalem* v. 5553, Pellat Y. y Ch. (1965), p. 24.

Agustín y San Isidoro, entre otros⁵⁷¹. La leyenda mahometana aparece también en la variante del ídolo de Mahoma suspendido por medio de imanes, llegando a convertirse para algunos autores en el centro ficticio del mundo musulmán situado en La Meca, dotado de un poder mítico terrorífico, objeto de odio y pavor⁵⁷². Esta mutación permitía integrar la generalizada concepción de los musulmanes como idólatras y como expertos en artes mágicas. Jiménez de Rada atribuía las propiedades magnéticas de suspensión del sarcófago del Profeta a la propia piedra negra adorada en la Kaaba⁵⁷³. Es así como se consolidaba la noción de Mahoma como un "artibus peritus"⁵⁷⁴ (a pesar de que son sus ministros quienes participan aquí del engaño) y la idea de que era su sarcófago/ídolo flotante el objeto de peregrinación y adoración en La Meca.

La gran divulgación de esta leyenda de Mahoma explica la presencia de este motivo en la cartografía occidental. Diversas cartas náuticas mallorquinas e italianas del s. XIV señalan La Meca mediante la representación de un templete provisto de un sarcófago flotante o de un ídolo, ante el que se sitúan musulmanes orantes. Con frecuencia, el texto que acompaña a estas cartas náuticas especifica la finalidad de la peregrinación como la adoración del sepulcro flotante de Mahoma⁵⁷⁵. La presencia de estas referencias en cartas náuticas, que tuvieron fines funcionales a pesar de estar refinadamente decoradas, delata la propagación de esta creencia, que por aquél entonces es tan conocida que Ramón Llull se ve obligado a desmentirla⁵⁷⁶. Sin embargo el fraile no tuvo éxito, pues la leyenda sigue apareciendo en la literatura cristiana hasta el s. XX⁵⁷⁷.

Otra leyenda muy divulgada fue creada y sostenida en Occidente para afirmar la falsedad del Islam. Se trata de la historia de la corrupción del cuerpo de Mahoma después de muerto, con la que se pretendía negar su santidad mediante el contraste con la incorruptibilidad de los santos cristianos. Fue Eulogio de Córdoba el primero en indicar que, aunque Mahoma había anunciado su resurrección al tercer día, el olor putrefacto de su cadáver atrajo a unos perros que lo devoraron, razón por la cual todos los años los musulmanes mandaban matar a los perros⁵⁷⁸. Se trataba de indicar que Mahoma se había

⁵⁷¹ *Historia Natural*, XXXIV, 14, recogida por Rufino de Aquilea, *Historia Eclesiástica*, II, 23; San Agustín en la *Ciudad de Dios*, XXI, 6, e Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, XVI, 1; que se refieren a un cierto templo con un ídolo sostenido en el aire, D'Alverny y Vajda (1951), pp. 121-122. Los autores indican que la leyenda aparece igualmente en la literatura judía y árabe.

⁵⁷² Tolan (1998 a), pp. 53-54.

⁵⁷³ Al inicio de la segunda parte de su *Historia Arabum*, Sáenz-López Pérez (2007), pp. 177-218.

⁵⁷⁴ Así lo denominaba Marcos de Toledo a principios del s. XIII, Tolan (2005), pp. 80-81.

⁵⁷⁵ Sáenz-López Pérez (2007), pp. 177-218, especialmente p. 180, figs. 4, 5, 6 y 8. Algunas de estas representaciones son reproducidas en el Capítulo V, Figs. 21 a 24, gracias al generoso envío de estas imágenes por la autora del artículo, que agradezco desde aquí.

⁵⁷⁶ Tolan (1998), p. 64.

⁵⁷⁷ También el poema italiano *La Sphera* de Leonardo o Gregorio Dati (1362-1435) recoge esta noción: "Dov'è la Mecca, ed havvi molta gente, / La dove sta sepulto il maladetto / In un arca di ferro, Maumetto". La leyenda tuvo una inmensa divulgación y fue tenida por cierta prácticamente hasta los albores de la Edad Contemporánea, el matemático Leonhard Euler s. XVIII aceptaba científicamente el hecho de que el sarcófago de Mahoma permaneciera gravitando por efecto del magnetismo, y aparece incluso en cuentos infantiles del s. XX; recogido por Sáenz-López Pérez (2007), pp. 192, 199, 205.

⁵⁷⁸ Eulogio de Córdoba (ed. 1998), 16, p. 200.

querido hacer pasar por Profeta emulando la resurrección de Cristo y que la falsedad de esta pretensión fue evidente ante la prueba material de la corrupción de su cuerpo. La historia de los carroñeros que devoran el cadáver viene a ratificar su putrefacción, pero añade componentes particularmente ofensivos e injuriosos para la percepción musulmana. El perro fue un animal especialmente negativo para el Islam y, aunque no existen raíces coránicas que amparen este rechazo, la denominación peyorativa de perros para los no musulmanes en las fuentes andalusíes resulta habitual⁵⁷⁹. Precisamente por el uso de dicho insulto hacia los cristianos, éstos aplicarían el mismo calificativo a los musulmanes en simétrica proyección⁵⁸⁰.

Al fuerte carácter negativo de la especie canina para el Islam se añadía la disgregación del cuerpo del Profeta, siendo la integridad física en la sepultura un condicionante para alcanzar la salvación en la tradición musulmana⁵⁸¹. Además, existen raíces bíblicas para la consideración del abandono del cadáver a la merced de las fieras como un síntoma de condenación divina. Yahvé en el *Deuteronomio* advierte a los que contradigan sus mandatos: "Tu cadáver será pasto de todas las aves del cielo y de todas las bestias de la tierra sin que nadie las espante" (*Deuteronomio* 28, 26). Sabemos que en al-Andalus se destinaba este trato al cadáver de los que fueran considerados ofensores de la religión, y se ha indicado que Abderramán III mandó desenterrar a un sospechoso de apostasía (comprobando que estaba enterrado al modo cristiano) para después colgar su cadáver en la puerta de la Azuda en Córdoba, donde permanecería años como castigo ejemplar⁵⁸². Eulogio fue, sin duda, consciente de las implicaciones sacrílegas que para el Islam tenía la descripción del cuerpo de Mahoma devorado por perros, abandonado a su suerte por sus seguidores. Pero tenemos múltiples testimonios que atestiguan la consideración de ese destino del cadáver como especialmente indeseable también en el contexto cristiano occidental de los siglos centrales de la Edad Media⁵⁸³. De este modo, no fue necesario conocer que en la ritualidad

⁵⁷⁹ La denominación más reiterada hacia cristianos y judíos es la de perros en las crónicas andalusíes, Barkai (1984), pp. 180, 287. A finales de la Edad Media los moriscos y musulmanes llamaban perros sistemáticamente a los cristianos, como atestiguan diversos documentos; Pereda (2007), pp. 352-353. Aun en el s. XVII los musulmanes llamaban perros a los cristianos y a los judíos, Anaya Hernández (2005), pp. 13-15. La consideración del perro como impuro es común a todo el ámbito oriental y tiene raíces bíblicas, al indicarse que se alimenta de su propio vómito; Pedro, Segunda Epístola (II - 2, 22).

⁵⁸⁰ Como vemos en el *Cantar de Roncesvalles*. *Cantar de Roncesvalles* (ed. 1986), p. 16. Más ejemplos textuales y artísticos de la asimilación de los musulmanes y de Mahoma con los perros en Friedman (1981), p. 67-73 y Strickland (2003), pp. 159-160, 221.

⁵⁸¹ De la Puente (2005), pp. 320-321.

⁵⁸² Sáez (2006), p. 61.

⁵⁸³ Para los cristianos resultaba importante el destino de sus cuerpos sin vida, siendo uno de los peores el que las fieras devoren su cadáver. En el *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, el conde dice a Doña Lambra, esposa del traidor: "mandare a don Mudarra que vos faga quemar viva e que canes espedaçen esas carnes malditas, / e por lo que fizisteis, el alma avredes perdida"; *Cantar de los Siete Infantes de Lara* (ed. 1986), vv. 549-551, p. 59. En la *Canción de Roland* Carlomagno manda cercar el campo donde yacen sus combatientes muertos, para que no los toquen "ni bestia ni león"; *Canción de Roldán* (1959), vv. 2435-2436, p. 127. También en el *Poema del Mío Cid*, el sobrino del Campeador expresa su preocupación por que Doña Elvira y Doña Sol sean devoradas por los "ganados fieros" en el monte cuando yacen inconscientes; *Cantar de Mío Cid* (1997), v. 2789, p. 466. Dentro de la leyenda de Santiago aparece también el tópico de los malvados enemigos que dejan el cuerpo a la merced de las fieras, siendo impedido este hecho por la intervención de los apóstoles, al haber sido ya prevenidos por el Santo sobre su

musulmana era preciso enterrar el cuerpo en su integridad para interpretar el pasaje como deshonoroso.

Por otro lado, la corrupción y el olor hediondo del cadáver de Mahoma vienen a constituir la prueba del carácter satánico del Profeta, en oposición a Cristo, que resucita, y a los Santos, cuya santidad se manifiesta en la incorruptibilidad de su cuerpo⁵⁸⁴. El culto a las reliquias procede precisamente de la creencia de que el organismo de los santos no se pudre después de muerto, siendo un lugar común en la hagiografía el agradable olor desprendido por un santo cadáver⁵⁸⁵.

La leyenda se perpetuó ganando en componentes injuriosos para la tradición islámica. Pedro Alfonso no recogía la muerte del Profeta pero señalaba la supuesta predicción que habría hecho sobre su resurrección al tercer día⁵⁸⁶. Sería Gilberto de Nogent quien recuperaba la narración explicando la muerte de Mahoma mediante una previa crisis epiléptica, tras la que serían cerdos los devoradores de su cuerpo⁵⁸⁷. El oprobio de Mahoma iba en aumento y los cerdos como profanadores de su cadáver se consolidaban en detrimento de los perros, apareciendo en la mayoría de las historias cristianas de su vida para explicar el rechazo de los musulmanes a la carne del paquidermo. Sin duda, fueron los cantares de gesta los más prolijos en la divulgación de esta historia. En la *Chanson de Roland* el ídolo de Mahoma es arrojado por sus seguidores a un foso donde los devoran perros y cerdos⁵⁸⁸, repitiéndose el episodio en otros cantares épicos⁵⁸⁹. Pero diversos poemas francos recogían la historia de la muerte del Profeta añadiendo un nuevo componente infamante a la narración: Mahoma estaba inconsciente por su estado de embriaguez cuando fue devorado por cerdos.

Así lo encontramos en algunas gestas del s. XII como en *Le Couronnement de Louis*:

“Il vint a Meques trestot premierement,
Mais il but trop par son enivrement,
Puis le mangierent porcel vilainement”⁵⁹⁰.

En *La Chanson d’Aiol* (1173) Mahoma también está borracho y los cerdos se convierten en jabalíes que le comen el rostro, incluyendo los ojos y la nariz⁵⁹¹. Este episodio

voluntad de ser trasladado a la península ibérica; Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948-1992) Tomo I, p. 191.

⁵⁸⁴.

⁵⁸⁵ Duby (1993), p. 56. Beato de Liébana indica respecto a San Juan evangelista que “descendió al sitio cavado para su sepultura y terminada la oración entregó el espíritu. Se sabe que llegó a ser extraño tanto al dolor de la muerte como ajeno a la corrupción de la carne”; Beato de Liébana (ed. 1995), *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, Prólogo, pp. 34-35.

⁵⁸⁶ Pedro Alfonso (ed. 1996), *Diálogo contra los Judíos*, V, p. 304.

⁵⁸⁷ Guibert de Nogent (ed. 1996), *Dei gesta per Francos*, I, vv. 244-415.

⁵⁸⁸ Resulta habitual en los cantares de gesta que los musulmanes maltraten a sus ídolos cuando no les conceden ayuda en la batalla: “E Mahumet enz en un fosset butent / E porc e chen le mordent e defulent”; *La Chanson de Roland* (ed. 2003), vv. 2590-2591, p. 222.

⁵⁸⁹ El motivo reaparece en *Fierabras* y en la *Chanson d’Antioche*; *Fierabras* (ed. 1966), v. 561, p. 18; *Chanson d’Antioche*, v. 767, citado por Bancourt (1982) Vol. I, p. 373.

⁵⁹⁰ *Couronnement de Louis* (ed. 1984), vv. 850-852, p. 27.

presente en los cantares épicos⁵⁹² aparecía en las narraciones de otros teólogos cristianos del s. XII además de la crónica de Gilbert de Nogent⁵⁹³, y se consolidaba en los textos del s. XIII⁵⁹⁴. En el s. XIV se añaden nuevos componentes a la leyenda tales que el asesinato de Mahoma, como consecuencia de sus relaciones sexuales ilícitas, tras lo que sería arrojado a los cerdos⁵⁹⁵. Era Pedro Pascual quien en 1300 incorporaba este nuevo elemento insultante a la historia. Antiguo obispo de Jaén y cautivo de los musulmanes en el momento de escribir *Sobre la Seta Mahometana* (conocedor, por tanto, de la tradición musulmana), este autor señalaba que Mahoma había tratado de seducir a una judía que le engañó citándole en su casa para descuartizarlo con la ayuda de sus familiares y arrojarlo después a los cerdos⁵⁹⁶. De este modo, la muerte de Mahoma sirvió a los polemistas para añadir elementos antijudíos y supuestas explicaciones infamantes sobre el rechazo de los musulmanes al cerdo y al alcohol⁵⁹⁷.

Estas historias cristianas difícilmente pueden ser percibidas como el fruto de una inocente ignorancia, existiendo en ellas componentes ofensivos directamente adaptados a la sensibilidad de un receptor musulmán. Es cierto que estuvieron dirigidas a los cristianos, pero su propagación se inscribe en una coyuntura de completa rivalidad y de incitación al odio, y, en el caso de los cantares de gesta, quizá también de burla maliciosa.

El conocimiento generalizado en Occidente sobre el rechazo al cerdo como alimento por parte de musulmanes y judíos⁵⁹⁸ resulta probable por su presencia en toda Europa y por el contexto guerrero que alimentó el imaginario con nociones sobre los *infieles*. En todo caso, el calificativo de cerdo fue repetidas veces esgrimido en la polémica religiosa entablada entre musulmanes y cristianos. Como en el caso de "perro", el calificativo de cerdo para los cristianos no es inusual a la tradición árabe⁵⁹⁹, y también sería empleado en un sentido

⁵⁹¹ "Tant but que tout fu ivres, si ne se pot aider/ Ains ala en I bos sos I arbre coucier / Por savage le present qui tout li ont mangié, / Le nés et le visage et les iex de son cief"; Chanson d'Aiol (ed. 1877), vv. 10.088-10.091, p. 295.

⁵⁹² Que ha sido objeto de estudio por Pellat Y. y Ch. (1965), p. 23 y Bancourt (1982) Vol. I, p. 370-373.

⁵⁹³ En la *Vita Mahumeti* de Embrico de Mainz y en la obra de Hidelberto de Le Mans; Bancourt (1982) Vol. I, p. 370; Daniel (1993), p. 147.

⁵⁹⁴ Como en la obra del teólogo cruzado Jacobo de Vitry, del segundo tercio del s. XIII; y en la *Chronica Majora* de Mateo de París; Tolan (1998 a), pp. 55-56; Carleton Munro (1931), p. 341.

⁵⁹⁵ Entre los que se encuentra el anónimo *Iniquus Mahometus* y el *Liber Nicolay*, Tolan (1998 a), p. 56.

⁵⁹⁶ *Ibidem.*, pp. 57-58.

⁵⁹⁷ Mandavila recoge la curiosa historia de que Mahoma maldijo el vino al habersele imputado el crimen de haber matado a un ermitaño muy querido estando borracho, si bien lo hicieron otros con su espada; *Libro de las Maravillas del Mundo*, Juan de Mandavila (ed. 1540/2001), Libro I, Cap. XXXVIII, "Donde Mahoma fue nacido y cómo se levantó primeramente y de otras muchas cosas suyas"; /fo. XXX r./, añade "Y por aquella maldición los moros devotos no beven vino; mas ay muchos d'ellos que lo beven de muy buena voluntad en secreto y porque si se sabía ellos serían reprehendidos y castigados muy fuertemente" c. 1346.

⁵⁹⁸ Ambos seguían el Deuteronomio (14, 3- 8); a lo que se añadieron las prohibiciones coránicas como la aleya 145 de la Sura 6.

⁵⁹⁹ Resulta muy representativa la célebre frase de Al-Mu'tamid (rey de la taifa sevillana entre 1069 y 1091) ante la disyuntiva de pactar con los cristianos o los almorávides, decidiéndose a pactar con los segundos bajo la máxima: "mejor es ser camellero que porquero"; Alvira Cabrer (1996), p. 62. Un ejemplo del uso de este calificativo de los musulmanes hacia los cristianos, Lévi-Provençal (1934), pp. 200-201.

ofensivo hacia los musulmanes por los polemistas cristianos orientales⁶⁰⁰ y después en la epopeya francesa⁶⁰¹.

2. 6. b. FUNCIÓN DE LAS LEYENDAS SOBRE LA VIDA DE MAHOMA: LA TERGIVERSACIÓN Y EL MECANISMO DE PROYECCIÓN COMO PROCEDIMIENTOS EN LA REPRESENTACIÓN CRISTIANA DEL ISLAM

Parece evidente que la estampa de Mahoma ebrio y devorado por cerdos estaba destinada a ofender a los musulmanes, para los que el cerdo era el animal más impuro, el alcoholismo un acto prohibido y la integridad en la sepultura un requisito ritual. Por ello, se considera que fue el conocimiento de estos aspectos del Islam lo que llevó a elaborar esta historia⁶⁰². N. Daniel se sorprende de que el Corán traducido por Cluny no hubiera influido en la biografía del Profeta que se popularizó, concluyendo que fue la voluntad de ridiculizarlo lo que determinó la perpetuación de la narración legendaria⁶⁰³.

Las leyendas de Mahoma buscaban menoscabar la imagen de Islam, mientras sus falsos milagros pretendían ofrecer una explicación a los cristianos del s. XII sobre las razones del éxito de esa doctrina⁶⁰⁴. El odio simplificador contribuyó a la imagen deformada y monstruosa de Mahoma⁶⁰⁵, que es premeditadamente falsa⁶⁰⁶. Además, resulta interesante el modo en que coexisten historias inventadas con falsedades derivadas de una realidad desvirtuada, consiguiendo inocular una mayor verosimilitud a esas fábulas a partir de su sustrato real. Así se observa en la mención del rechazo al cerdo y al alcohol originado en la muerte injuriosa, en la referencia a la peregrinación a la Kaaba para imputarles la idolatría, o en el argumento de la poligamia de Mahoma para explicar la lujuria de los musulmanes. Las medias mentiras permitían sustentar falsas nociones en aspectos de la realidad, siendo más eficaz la deformación extrema que la invención para convencer a los cristianos que tuvieron medios de obtener información directa de los musulmanes.

⁶⁰⁰ Nicetas de Bizancio y Arethas en su carta al Emir de Damasco coinciden en atribuir a los musulmanes un alma fangosa digna de los gorrinos, Ducellier (1971), pp. 203.204.

⁶⁰¹ La comparación aparece en el *Cantar de Roldán*, Canción de Roldán (ed. 1959), v. 3222-3223, p. 161. En la Chanson de Guillaume el poeta señala que los adversarios musulmanes fueron más fáciles de vencer a pesar de su gran número que si se hubiera tratado de una piara de gorrinos: “S’il erent pors u vers u sengler, De hui a un meis nes auriüm tuez”, La Chanson de Guillaume (ed. 1991), vv. 578-579, p. 40.

⁶⁰² Sénac (1983), p. 75.

⁶⁰³ Siendo la *Risâlat* y *De doctrina Machumet* las fuentes que aportaron los elementos legendarios. Junto con el *Liber Scalae Machometi*, fueron estos dos últimos una fuente de información sobre Mahoma mucho más popular que el Corán, porque los hechos de su vida podían ser más fácilmente llevados al ridículo. El propio Marcos de Toledo en su prefacio del Corán da tanta importancia a una biografía imaginaria de Mahoma que a la relatada por el libro revelado; Daniel (1993), p.309.

⁶⁰⁴ Las trampas y fraudes de sus milagros y biografía permitían explicar ante los cristianos el alto número de seguidores de ese Anticristo, que habían sido engañados con tretas pueriles, Tolan (1998 a), p. 59.

⁶⁰⁵ Según Y. G. Lepage, que habla de un odio obstinado contra el “enemigo de la cristiandad”, Introducción al *Roman de Mahomet*, Du Pont (ed. 1977), pp. 13-14.

⁶⁰⁶ Tolan (1998 a), pp. 55, 71.

Por estas razones, el carácter disparatado de la leyenda cristiana de Mahoma no parece fruto de la ignorancia como a veces se ha sostenido. Así, J. Flori señala que “Dicha caricatura, contrariamente a lo que a veces se ha afirmado, debió más a la construcción ideológica deliberada que a la ignorancia”⁶⁰⁷. Flori se refiere a N. Daniel, que ampara la elaboración de falsas nociones en la ignorancia sobre los otros credos propiciada por la segregación en que vivieron los colectivos religiosos. Aunque ésta no justifica para el autor la imagen distorsionada del Islam, señala que tampoco podemos explicarla por la falta de honestidad intelectual de los polemistas⁶⁰⁸. Es cierto que la impostura intelectual es un concepto que adquiere sentido en el marco de una cultura laica y que no fue el motor de la tradición polémica. Pero existen evidencias del carácter intencionado de la propagación de falsas nociones por quienes tuvieron información sobre el Islam, que crearon y perpetuaron estas ideas para servir a los elevados fines de la Iglesia, ofreciendo argumentos de legitimación de las iniciativas bélicas. Por ello, J. V. Tolan considera que el objetivo principal de estas informaciones fue proclamar la ilegitimidad de la dominación musulmana sobre la Península, justificando la *Reconquista* a través de la denigración de Mahoma⁶⁰⁹. Estas leyendas se inscriben en la más amplia iniciativa de satanización de la fe musulmana como justificación de una “guerra de exterminio”, a decir de R. Barkai⁶¹⁰. Igualmente contundente resulta la opinión de L. Seidel que apunta a la creación de fábulas maliciosas para formular deliberadamente una propaganda contra los musulmanes⁶¹¹. En todo caso, la infiltración de algunas de estas falsedades sobre la vida de Mahoma fue emprendida tanto por autores que conocían el Islam como por quienes mostraban una gran ignorancia al respecto. Pero el caso de Eulogio inaugurando la leyenda de Mahoma devorado por perros demuestra que no fue el desconocimiento el origen de estas afirmaciones, como he avanzado al hablar de su obra.

Las crónicas de cruzada anteriores al s. XIII llaman la atención por contener muy poca información auténtica sobre el Islam, divulgando muchas falsas creencias a pesar de las posibilidades de conocimiento que brindaban las campañas orientales⁶¹². Es evidente que en la imagen negativa desarrollada sobre el Islam durante siglos existió un componente de prejuicio, de valoración sin información. Pero el sustrato de algunas leyendas de Mahoma en su biografía islámica y en los preceptos musulmanes revela la tergiversación en beneficio de una imagen degradante y particularmente ofensiva para la sensibilidad musulmana. El viajero hispanoárabe Ibn Yubayr, que visitó Jerusalén casi un siglo después del comienzo de la invasión franca, expresaba: “No hay, para un musulmán, excusa alguna ante Dios para vivir en una ciudad incrédula” donde han de “oír, por ejemplo, palabras repugnantes acerca del Profeta, especialmente de boca de los más necios, hallarse en la imposibilidad de

⁶⁰⁷ Y así lo defiende también Flori (2003), pp. 228-230.

⁶⁰⁸ Daniel (1993), p. 14, sin embargo reconoce el carácter interesado y selectivo de la tradición polémica antiislámica, *Ibidem.*, pp. 317-320.

⁶⁰⁹ Tolan (2001 a), p. 254.

⁶¹⁰ Barkai (1984), p. 222.

⁶¹¹ Seidel (1981), pp. 74-75.

⁶¹² Carleton Munro (1931), p. 329.

purificarse y vivir entre los cerdos y tantas cosas ilícitas”⁶¹³. Así, las historias injuriosas fueron expresadas a los musulmanes cuando hubo ocasión, siendo éste el precio que tenían que pagar por vivir bajo un poder cristiano.

De este modo, la elaboración de mentiras sobre el enemigo religioso no fue una manera de compensar la falta de conocimientos sobre el mismo, como han sostenido algunos autores⁶¹⁴. Por el contrario, fueron un medio de contrarrestar las posibles informaciones auténticas o indulgentes sobre los musulmanes. Así, las leyendas difamatorias no son tan representativas de la ignorancia como del enfrentamiento y, especialmente, de la voluntad de acrecentarlo, legitimarlo y sacralizarlo.

En las nociones elaboradas sobre el Islam se aprecia otro patrón de razonamiento además de la tergiversación, que apunta al cruce de acusaciones paralelas. Éste se hace evidente en la atribución de idolatría y de politeísmo a los musulmanes, en respuesta a la imputación de estos comportamientos a los cristianos por parte de los primeros. Sabemos por diversos escritos árabes peninsulares que se criticó la adoración de las imágenes de santos y el culto a las reliquias tachándolos de idolatría⁶¹⁵. Además, el dogma trinitario fue uno de los aspectos de diferenciación dogmática principales, sirviendo a los musulmanes para acusar de politeístas a los cristianos, de acuerdo con el versículo coránico que calificaba de infieles a los que creyeran en la triplicidad divina (Corán, 5, 73). La Trinidad estuvo en el centro de las disputas teológicas entre cristianos y musulmanes⁶¹⁶. Así, teniendo en cuenta que la idolatría y el politeísmo eran las principales acusaciones vertidas sobre los cristianos por los musulmanes, resulta sorprendente comprobar que la polémica cristiana acusó repetidas veces de idólatras y politeístas a los musulmanes. Sobre la acusación de idolatría ya se han citado varios ejemplos y se consagrará un capítulo a esta noción y a su trasposición artística⁶¹⁷. En cuanto al supuesto politeísmo *sarraceno*, éste es principalmente divulgado por los poemas épicos. El origen de esta cuestión parece encontrarse en la concepción de Mahoma como un dios y no como un profeta, que vemos aparecer ya en la

⁶¹³ Maalouf (2002), pp. 14-15.

⁶¹⁴ Sáez (2006), p. 150, recoge algunos ejemplos.

⁶¹⁵ La Crónica musulmana del cordobés a-Razi (885-955), familiarizado con los ritos cristianos, habla del culto a las reliquias y de las imágenes de los santos en tono crítico y censor. Destaca también la de Ibn Sahib a-Sala oriundo del Algarve (en referencia al periodo 1159-1173) donde se habla de los cristianos como de idólatras pues, según Barkai, en la crónica hispanomusulmana la imagen más recurrente para designar a los cristianos como grupo es la de “idólatras”, llegando a declarar “La tierra de los cristianos es una tierra de idolatría”; más ejemplos en Barkai (1984), p. 71, 254, 257, 287. Otros autores andalusíes inciden en estas acusaciones. En su crónica los cristianos son calificados continuamente de paganos y de adoradores de ídolos y cruces “abadat al-awtan wa-al-sulban”, o propiamente de idólatras, “ahl al-asnam” *Ibidem.*, p. 257.

⁶¹⁶ Los polemistas cristianos situaban la negación de la Trinidad en el origen de toda enseñanza sobre el Islam, y varios autores como Jacobo de Vitry apuntan a que los musulmanes se burlan de los cristianos por adorar tres dioses; Daniel (1993), p. 238. El debate doctrinal se centrará durante siglos en torno a la cuestión trinitaria. Bacon pretende probar que Ibn Sina e Ibn Rushd adoptaron el concepto de Trinidad por razones filosóficas, y otros como Alain de Lille ofrecen elaboradas justificaciones y explicaciones de la Trinidad, basándose en el concepto de la unidad engendrada por sí misma y, entre la unidad que engendra y la unidad engendrada; *Ibidem.*, p. 239, en *Alani de Insulis de Fide católica contra hereticos sui temporis libri quatour*, tomado de Migne, Patrologia Latina 210, IV, i; III, iv, v.

⁶¹⁷ El Capítulo V de este estudio.

Historia de Turpin, donde se alterna su consideración como profeta con la designación de dios, dando muestras de una elaboración intencionada⁶¹⁸. Se crea en algunos cantares de gesta franceses la noción de una especie trinidad musulmana, citando a los dioses adorados por los musulmanes, Mahoma, Tervagant y Apollon, a los que se suman otros como Júpiter, Cahu y Baraton, que certifican el politeísmo *sarraceno*⁶¹⁹. Entre estos dioses jamás aparece el nombre de Alá, lo cual no deja de sorprender, pues los musulmanes lo invocaban en múltiples circunstancias de la vida cotidiana⁶²⁰.

Estos procedimientos de ataque doctrinal denotan un intencionado cruce de acusaciones paralelas, en virtud del cual la calificación de los musulmanes por los cristianos reproduce el apelativo inicialmente dirigido hacia ellos. Se aprecia así un claro mecanismo de proyección en la actitud cristiana frente al Islam, según el cual se vierten sobre el enemigo los mismos insultos que éste dirige hacia uno. Este recurso, que se denomina en Psicoanálisis "proyección como mecanismo de defensa"⁶²¹, es el coloquialmente explicado por la expresión "ver la paja en el ojo ajeno". El Psicoanálisis define la proyección como la "operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso "objetos", que no reconoce y rechaza para sí mismo. Se trata de una defensa de origen muy arcaico que se ve actuar particularmente en la paranoia, pero también en algunas formas de pensamiento "normales" como la superstición"⁶²². Esta definición se corresponde particularmente con el proceso de construcción de una imagen del musulmán, que se define en cierta medida en función de las acusaciones recibidas.

La invención de la idolatría y del politeísmo *sarraceno* en la *Canción de Roland* y en otras gestas francesas⁶²³, enlaza con otros rasgos de la polémica cristiana ya descritos, como la definición de Mahoma como contrafigura de Cristo o Anticristo. Es verdad que una parte de este procedimiento dialéctico dependió del simple paralelismo con el que los cristianos compensaron la ignorancia sobre el Islam, designando al califa como el apóstol de los musulmanes, por ejemplo, en las crónicas de cruzada⁶²⁴. Pero las crónicas hispanas

⁶¹⁸ Mientras el *sarraceno* Aigolardo describe a Mahoma como un profeta "Nosotros tenemos a Mahoma, que fue profeta de Dios enviado a nosotros por Él", se añade dos párrafos más abajo "Lejos de mí, contestó Aigolardo, el recibir el bautismo y el renegar de Mahoma, mi Dios omnipotente", demostrando que su concepción como dios es deliberada y que el autor de la crónica conocía la condición de profeta de Mahoma, Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpin*, Cap. XII, pp. 456-457.

⁶¹⁹ Diversos ejemplos en Pellat Y. y Ch. (1965), pp. 32 y 33. El tema será ampliado en el Capítulo V.

⁶²⁰ Bancourt (1982) Vol. I, pp. 387-417; Pellat Y. y Ch. (1965), p. 16.

⁶²¹ "La proyección es una defensa por la cual se tendería a atribuir al otro los deseos, los sentimientos o rasgos que el sujeto rechaza o no reconoce en sí mismo", Mira, Ruiz y Gallano (2005), pp. 421-422.

⁶²² Laplanche y Pontalis (1996), pp. 306-312, especialmente p. 306

⁶²³ "Y el estandarte de Tervagán y de Mahoma/ y una imagen de Apolo el felón", *Canción de Roldán* (ed. 1959), vv. 3267-3268, p. 163. "Lloran y gritan, demuestran gran dolor, / Se quejan de sus dioses, Tervagán y Mahoma Y Apolo, de los que nada tienen" *Ibidem.*, vv. 2695-2697, p. 138; "Mahoma que nostiene en bailía, / Y Tervagán y Apolo nuestro Señor, / Salven al Rey y guarden a la Reyna"; *Ibidem.*, vv. 2711-2713, p. 139, entre muchos otros ejemplos de esta gesta. Pellat Y. y Ch. (1965), pp. 32 y 33. No comparto con estos autores la idea de que la creación de esta trinidad responda al deseo inocente de eliminar diferencias entre cristianos y musulmanes.

⁶²⁴ "Ayant reçu du calife, quis est leur apostolique..."; *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), Noveno Relato, 21, pp. 110-111.

presentan la misma percepción del Islam por analogía con el cristianismo, describiendo los cargos cortesanos islámicos con los apelativos feudales, designando a sus templos "sinagogas" y a los hombres de fe musulmanes como sacerdotes o *doctores legis*⁶²⁵. De este modo, no se trata de la manifestación de un desconocimiento sino de un procedimiento de representación del Islam por analogía inversa al cristianismo, muy característico también de los cantares de gesta⁶²⁶. Este procedimiento no denota tanto la ignorancia como la voluntad de catalogar al *Otro* sin conocerlo.

Asistimos así a la construcción de una imagen del musulmán por oposición a la autorepresentación cristiana⁶²⁷ y, del mismo modo que se concebía la lucha contra el Islam como la batalla del bien contra el mal, de Dios contra el demonio, la imagen del musulmán vino a dibujarse en oposición diametral a la concepción del cristiano ideal⁶²⁸. Esta representación ha sido definida por R. Barkai como la "imagen del espejo", característica de la confrontación total de dos colectivos, donde se pone de manifiesto la dependencia de las imágenes del *Otro* respecto de las de uno mismo, como "elementos inseparables de un mismo sistema", y que se lleva a cabo en "la exageración de los elogios a la autoimagen, por una parte, y en la presentación de una imagen diabólica para el grupo adversario, por la otra"⁶²⁹. Así, parece que, en cierta medida, la imagen del Islam propiciada por los textos cristianos viene a construirse en beneficio de la definición de la propia identidad⁶³⁰.

A estos aspectos analizados por los especialistas, de oposición diametral entre la representación del *Otro* y la autorepresentación propia, es preciso así añadir el citado mecanismo de proyección, que matiza estas consideraciones, al cargar al *Otro* de los defectos que éste vierte sobre *uno mismo*. Esta tendencia introduce un aspecto interactivo en la polémica establecida entre cristianos y musulmanes, apuntando a la capacidad de la actitud islámica hacia el cristianismo de influir en la imagen que los cristianos crearon sobre aquellos. No sólo en la acusación de politeísmo e idolatría cabe ver esa devolución de acusaciones, sino también en el uso del calificativo de "perros" y "cerdos" de los musulmanes hacia los cristianos como origen del empleo sistemático de los mismos insultos por los cristianos. La voluntad de ofender y de rechazar un previo insulto intervino en esta proyección, que se hace evidente en las crónicas hispanoárabes y cristianas peninsulares, indicando Barkai que "se encuentra una simetría en las cualidades de los grupos como

⁶²⁵ En crónicas como la de Alfonso VII, Barkai (1984), p. 141.

⁶²⁶ Así lo señala P. Bancourt, pues se hacen analogías entre el clero cristiano y el "clero" musulmán, designando a los cargos musulmanes con el vocabulario feudal, Bancourt (1982) Vol. I, pp. 458-463; Vol. II, pp. 853-862.

⁶²⁷ En los cantares de gesta el ámbito musulmán acaba convirtiéndose en un mundo imaginario, como una especie de mundo al revés, *Ibidem.*, Vol. II, p. 1005.

⁶²⁸ Jones (1942), pp. 202-203.

⁶²⁹ Barkai (1984), pp. 12-13; el autor explica que la formación de la teoría de "la imagen del espejo" se desarrolló primero para el análisis la Guerra Fría contemporánea librada entre el bloque occidental y el bloque oriental, donde las concepciones recíprocas norteamericano-soviéticas confirmaban la teoría.

⁶³⁰ Cuya función "was not so much to represent Islam in itself as to represent it for the medieval Chistian", Uebel (1996), p. 272.

colectivos; cada uno de ellos ve en el otro grupo las mismas características dominantes: fraude, maldad, crueldad e idolatría”⁶³¹.

2. 7. LOS CANTARES DE GESTA, TESTIMONIO DE LA DIVULGACIÓN DE UNA IMAGEN PEYORATIVA DE *MOROS Y SARRACENOS*

Tanto las fuentes de polémica teológica como las crónicas reflejan la percepción de los musulmanes por las autoridades religiosas y civiles. Pero los clérigos y monarcas contaron con mecanismos para divulgar estas nociones a través del sermón y de la recitación pública de las noticias contemporáneas, propagandas mediante el pregón o la lectura de fragmentos de las crónicas, o a través de su versión popular en cantos historiales⁶³². Es en los cantares de gesta donde encontramos la forma que adquirieron estas nociones al alcanzar la mentalidad popular, que recibió una imagen del musulmán adaptada a su sensibilidad. A esta percepción contribuyeron también, sin duda, las representaciones teatrales⁶³³ y la imagen artística, como explicaré más adelante. Diversos indicios reflejan un clima popular muy hostil hacia la alteridad étnica y religiosa hasta una época avanzada. Los linchamientos populares de judíos en Centroeuropa como consecuencia del llamamiento a la Primera Cruzada⁶³⁴, las prácticas cotidianas humillantes para los mudéjares en el ámbito hispano⁶³⁵ y la acusación a los musulmanes del envenenamiento de las aguas o de introducir la lepra o la peste en tiempos posteriores⁶³⁶, dan fe de un intenso y duradero antagonismo civil. Los cimientos de esta actitud se fijan en los tiempos del románico, cuando el proceso guerrero es más intenso y cuando germina la *imagen mental* del musulmán que permanecería después. Los cantares de gesta reflejan con especial fidelidad el concepto negativo que la población iletrada tuvo o recibió de los musulmanes y cómo ésta dependió en gran medida de la percepción de Islam expresada por las autoridades civiles y eclesiásticas.

En páginas anteriores ya se han abordado algunas de las nociones presentes en los cantares de gesta en relación con la demonización del musulmán y con la muerte injuriosa

⁶³¹ Barkai (1984), p. 287.

⁶³² R. Menéndez Pidal defiende para el origen de los poema épicos los cantos historiales o noticieros, que surgen en la inmediata proximidad a los hechos; Introducción del *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), p. 18.

⁶³³ Sabemos que en el ámbito franco se hicieron representaciones teatrales en las que los judíos eran presentados como demonios que ayudaban al Anticristo a conquistar el mundo hasta la llegada de la Segunda Venida de Cristo. Al alba del milenio, el Anticristo y los judíos acababan por ser reducidos juntos ante el júbilo cristiano. Tras estas representaciones, había que llamar a las autoridades para proteger los barrios judíos de la furia popular; Cohn (1962), p. 70.

⁶³⁴ Faü (2005), pp. 10, 27.

⁶³⁵ Se ha indicado que en las tierras ocupadas, cuando se llevaba la hostia por las calles en procesiones públicas, los musulmanes tenían que ponerse de rodillas, Fletcher (2005), p. 122.

⁶³⁶ En 1321 corrían por todas partes rumores de que el emir de Granada y el sultán mameluco de Egipto estaban conspirando para envenenar los pozos de Francia y España utilizando como agentes a los judíos y los leprosos, y una generación más tarde se achacaba a musulmanes y judíos la introducción deliberada de la peste negra; Fletcher (2005), p. 163; En el sur de Francia se les llegó a atribuir la transmisión intencionada de la lepra a través de polvos misteriosos que vertían en los pozos; Cardini (2002), p. 113. Lógicamente la difusión de este tipo de historias no tenía por qué proceder del clero y denotan un absoluto enfrentamiento civil.

del Profeta. En estos aspectos y en otros se percibe un paralelismo entre las ideas presentes en la tradición oral y en la escrita, que difumina las diferencias entre la tradición culta y la popular, como señalan los especialistas⁶³⁷. Pero la imagen de los musulmanes reflejada en las epopeyas, especialmente en las francesas, se caracteriza por exacerbar la distorsión y la fantasía en mayor medida que las crónicas y las obras polémicas. Para J. Tolan las gestas reflejan una imagen del musulmán en la que la gente creía, mientras para N. Daniel constituyeron un divertimento para las gentes que las interpretaba como burlas sobre el enemigo⁶³⁸. Pero no se discute la alta divulgación de estos poemas recitados y su capacidad de proporcionarnos la información sobre el Islam que estuvo al alcance de un público amplio, llegando a ser considerados por algunos autores como un instrumento principal de propaganda política y como un reflejo de las predicaciones enfocadas a la lucha contra el Islam⁶³⁹.

Sobre el origen de los cantares de gesta existen diversas teorías, que les conceden un carácter más individual o colectivo, y una gestación más o menos antigua, aunque siempre anterior a su composición escrita. Destacan principalmente las posiciones encontradas de J. Bédier y de R. Menéndez Pidal. Éste último defendía la teoría tradicionalista, según la cual los orígenes de los poemas fueron muy anteriores a los textos subsistentes, son de un carácter anónimo y estuvieron sometidos a constantes modificaciones⁶⁴⁰. La tesis individualista defendida por Bédier indicaba que los grandes poemas que conservamos (el *Cantar de Roldán* y el *Mío Cid*) son los primero existentes, escritos por autores individuales, cultos y de ámbito clerical. Esta tesis concebía la gesta como parte de un sistema de propaganda "turístico-religiosa" de la peregrinación a Santiago, al tener como preferencia temas hispanos⁶⁴¹ y fechaba su aparición en el s. XI, mientras para la teoría tradicionalista el relato épico surgiría de manera coetánea a los hechos, existiendo modelos previos del cantar, hoy perdidos. Otros estudiosos han apuntado a un largo proceso de maduración previo a la compilación escrita⁶⁴², y los casos en que se conservan varios ejemplares de un cantar parecen demostrar esta teoría, por las diferencias que presentan. En todo caso, no tiene sentido estudiar estos poemas como libros únicos y de tradición escrita, pues "la materia épica preexistía a los poemas conocidos y estaba difundida por el mundo románico"⁶⁴³.

Se han vinculado los cantos noticieros, inmediatamente contemporáneos a los hechos, con los posteriores cantares épicos, apuntando a una costumbre en la población peninsular de escuchar la narración de los acontecimientos bélicos contemporáneos⁶⁴⁴. Esto permite

⁶³⁷ Tolan (2007), p. 172.

⁶³⁸ *Ibidem.*, pp. 156-159; Daniel (1984), p. 121.

⁶³⁹ Pellat Y. y Ch. (1965), pp. 5-42, especialmente p. 11.

⁶⁴⁰ Menéndez Pidal (1951), pp. 8-9.

⁶⁴¹ Según recogen F. Marcos Marín en *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), Introducción, p. 17; y Brown Ahumada (2006), recurso electrónico.

⁶⁴² Alvar (1981), p. 33.

⁶⁴³ F. Marcos Marín en *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), Introducción, p. 18.

⁶⁴⁴ *Ibidem.*, Introducción, p. 18.

deducir, por un lado, el conocimiento de los habitantes del norte sobre los sucesos de la frontera, y por otro, lleva a intuir que la línea de separación entre el relato cronístico y el épico fue muy fina, contribuyendo a que las gestas fueran creídas como narraciones de hechos auténticos. Así, Menéndez Pidal situaba la formación de estos cantares entre el s. X y el año 1140 en que se fecha la aparición del *Mío Cid* y cuando se abre el periodo de plenitud del género, que se extiende hasta la composición del *Chronicon Mundi* por Lucas de Tuy (1236), basado en las gestas como fuente histórica⁶⁴⁵. También han existido ciertas controversias respecto a la anterior aparición de las gestas francesas o las españolas⁶⁴⁶ e, independientemente de este dato, es en francés como encontramos el mayor número de poemas épicos de tiempos románicos.

La imagen más distorsionada y negativa del musulmán aparece en las gestas francesas, más fantásticas y menos realistas que las hispanas⁶⁴⁷, las cuales no se contagiarán de este espíritu hasta el *Poema de Fernán González*, fechado a mediados del s. XIII, aunque parece ser el resultado de una tradición oral anterior. Sin embargo, para estudiar el arte románico hispano las crónicas francesas constituyen una valiosa fuente, al responder este fenómeno artístico a un proceso occidental más amplio con su epicentro en Borgoña, pues el románico se implantó en la Península a raíz de la influencia papal y cluniacense. Sólo así se explica la similitud entre el arte románico hispano y el francés, existiendo unas directrices comunes para la creación de imágenes. Los vínculos de la Península con Cluny y el papado están suficientemente documentados como para aceptar la utilidad de las fuentes francas para la interpretación del románico hispano. Diversos testimonios artísticos demuestran la trasposición de los episodios de las gestas francesas a la escultura románica franca e hispana. Además, la imagen del musulmán que percibimos en las gestas francesas responde a una larga tradición polémica construida previamente en la Península, estando atestiguada la presencia de estas ideas en diversos textos del contexto hispano. Así, aunque se conserven menos gestas españolas de la época y aunque sean de un carácter más realista, algunas ideas reflejadas en los cantares franceses habían sido gestadas en la Península y su trasposición a la piedra será tan comprensible para los cristianos hispanos como para los francos (en atribuciones como la lujuria, la cobardía o la bestialidad).

⁶⁴⁵ Menéndez Pidal (1951), pp. 8-9.

⁶⁴⁶ La reciente tesis de D. Oliver Asín, aún inédita, defiende que el *Cantar de Mío Cid* fue escrito en 1096 por encargo del Cid, simultáneamente en árabe y romance, siendo el autor andalusí y adscribiéndose con ello a la teoría que establece el origen árabe de la literatura romance medieval, defendido desde antiguo por M. R. Menocal en *The Arabic role in medieval literary history: a forgotten heritage*; Philadelphia, 1987.

⁶⁴⁷ Se percibe una imagen del musulmán mucho más hiperbólica y fantástica en los cantares franceses que en los hispanos, dotados de más sobriedad; así Menéndez Pidal indicaba "Una canción de gesta que pasa a España habrá de ser despojada de su exuberancia inventiva, y viceversa, cuando un juglar francés toma asunto de una gesta española, se siente obligado a aderezarlo a la francesa, añadiéndole elementos maravillosos y mayor enredo novelesco]... [La peregrinación del rey Luis de Francia, al adaptar la trama de *Le Pèlerinage de Charlemagne*, suprime todos los portentos y milagros del original francés y, desecha la atrevida desenvoltura, la desenfadada burla con que el original trata su trama, la sustituye por un sobrio comedimiento, esencial a las obras de la épica popular española"; Menéndez Pidal (1952), p. 106.

Los cantares de gesta, a pesar de ser una manifestación dirigida a un público iletrado, fueron compuestos por clérigos, como se ha defendido generalmente⁶⁴⁸, pues la imagen del musulmán y de la guerra que presentan entra en perfecta consonancia con la ideología papal, clerical y política del periodo, mientras no recogen ningún tipo de actitud disidente. Por ello, se ha señalado que la épica no aboga a favor de la adquisición de nuevos valores, describiendo la defensa y el triunfo de valores ya reconocidos, de los cuales los héroes son portadores⁶⁴⁹. No obstante, se establece una distinción entre los trovadores (más refinados y autores de las obras recitadas, generalmente del ámbito de la corte) y los juglares, meros intérpretes que darían difusión a los poemas incorporando novedades para cautivar al público⁶⁵⁰.

Los poemas épicos fueron declamados o cantados, y se acompañaban de una gran gestualidad, adaptándose al gusto del público por los juglares, razón por la cual son manifestaciones en cierta medida de la sensibilidad popular, al tener una larga trayectoria oral antes de ser recogidos por escrito⁶⁵¹. Se ha indicado que las gestas fueron puestas en escena bajo diferentes formas, existiendo desde simples resúmenes de intriga hasta textos de cierta elegancia literaria salmodiados o cantados en toda suerte de ocasiones ante diferentes cortes, ante los peregrinos y viajeros, o ante las masas en plazas públicas⁶⁵². Asociados al canto y al baile, los cantares de gesta eran el entretenimiento principal y un importante alivio para los sinsabores de la vida rural⁶⁵³ y, por ello, un poderoso medio de divulgación de mensajes. En ocasiones también fueron leídos⁶⁵⁴, pero la rima y el acompañamiento musical favorecían la memorización, no sólo para los juglares, sino también para los oyentes, que pudieron ser nuevas piezas de transmisión al repetir algunas partes de las canciones en su vida cotidiana. Por otro lado, se ha señalado la capacidad de la epopeya para crear una representación colectiva del pasado y del presente, siendo recitados en un espacio comunitario y con vocación de expandirse a un área más extensa⁶⁵⁵.

Los cantares de gesta, como el arte románico, tuvieron especial difusión a lo largo del Camino jacobeo. Las carolingias o francas nacieron de la colaboración de juglares con monjes o clérigos que atrajeron con los cantos a peregrinos, incitados a recorrer la ruta

⁶⁴⁸ Cantar de Mío Cid (ed. 1997), Introducción, p. 15, donde indica que parte de los teóricos también lo suponen así.

⁶⁴⁹ Alvar (1981), p. 12.

⁶⁵⁰ Alborg (1992), p. 66.

⁶⁵¹ *Ibidem.*, p. 37.

⁶⁵² Kahn (1997), p. 344.

⁶⁵³ Alborg (1992), p. 88.

⁶⁵⁴ Ricardo de Fournival señalaba: "lorsque o entend lire un roman, on en saisit le péripéties aussi bien que si elles se déroulaient sous nos yeux", *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival, en Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), p. 128.

⁶⁵⁵ P. Zumthor señala además su condición de autobiografía de la propia experiencia colectiva, erigiendo ciertas ficciones sobre la misma construidas en beneficio común y a modo de justificación de comportamientos. En ella surge el incesante fluido de una experiencia vivida, una integración natural de pasado y presente, por lo que la información transmitida por el poema puede ser modificada conforme a las circunstancias por las que atraviesa en el curso de su tradición; Zumthor (1990), p. 84.

siguiendo el modelo de los héroes⁶⁵⁶. Ya se ha explicado cómo el prestigio de Carlomagno fue aprovechado para animar a seguir su modelo acudiendo a Compostela. Además, la adecuación de las epopeyas con el discurso eclesiástico queda manifiesta en la referencia a las mismas en algunos *exempla* y sermones, que se sirvieron de los héroes como modelos que incitaban al fiel a la acción⁶⁵⁷. También sabemos de la utilidad de estos poemas en los ambientes guerreros, que fueron recitados para propiciar el enrolamiento militar y para estimular a los soldados antes del combate⁶⁵⁸.

Los cantares de gesta franceses surgieron, como el arte románico, en la segunda mitad del s. XI, conservando como tema central la lucha contra los *sarracenos* hasta el s. XIV⁶⁵⁹. Las epopeyas de esta temática se clasifican en tres ciclos narrativos. Los dos primeros, el Ciclo del Rey y el Ciclo de Guillermo (ambos de los siglos XII a XIV, pero con unas líneas generales fijadas antes de finales del s. XI), son introducidos por la *Canción de Roland*, mientras el tercero se centra en la cruzada, ambientado en Oriente y necesariamente posterior a la toma de Jerusalén en 1099⁶⁶⁰.

Sin duda, la gesta más importante y divulgada a lo largo de los caminos de peregrinación, en el espacio franco, hispano e, incluso, itálico, fue la *Chanson de Roland*, cuyo argumento sería retomado por muchas otras epopeyas. Su más antigua versión escrita en el Manuscrito de Oxford está datada en c. 1170, aunque todo apunta a que el texto fue compuesto poco antes de 1100, habiendo podido coexistir diferentes versiones de la historia de las que se han conservado algunas⁶⁶¹. Se considera que fue redactado para estimular a la guerra de *Reconquista* de los monarcas hispanos y que diversos relatos circularon antes de ser compilado por un autor anglo-normando que reproduce un cantar occitano⁶⁶². Existen referencias a la historia en documentos hispanos de c. 1070, atestiguando su antigüedad y su divulgación peninsular, así como la larga trayectoria oral previa a su plasmación escrita⁶⁶³. El poema se refiere al episodio de la muerte de Roldán, marqués de Bretaña, bajo el ataque vasco en los bosques pirenaicos de Roncesvalles, en 778. La historia, que había sido recogida por el biógrafo carolingio de Carlomagno Eghinardo hacia 830⁶⁶⁴, aparece en el s. XI con importantes cambios argumentales que convierten a los vascones en musulmanes y la

⁶⁵⁶ Márquez Villanueva (2004), p. 119.

⁶⁵⁷ Así, uno de ellos del s. XIII, recoge: "Les hommes aiment à entendre les mérites de Charlemagne, Roland et Olivier, parce qu'ils se rendent compte que grâce à ces louanges ils peuvent, par ces paroles, être eux mêmes poussés à l'action. D'où il découle qu'ils écoutent volontiers les exploits des combats au corps à corps pour ensuite les imiter"; citado por Kahn (1997), p. 370.

⁶⁵⁸ El ejemplo más célebre es el de la batalla de Hastings, que enfrentaba a normandos con sajones, donde la leyenda de Roldán fue recitada ante las tropas de Guillermo el Conquistador (m. 1087) para incitarlas a la heroicidad y la victoria. En el s. XIII, el jurista Odofredo describe a los juglares cantando ante los soldados en una ciudad de enrolamiento militar para la cruzada; *Ibidem.*, p. 344.

⁶⁵⁹ Rubio Tovar (2006), p. 142.

⁶⁶⁰ Pellat Y. y Ch. (1965), p. 15.

⁶⁶¹ Kahn (1997), pp. 338, 340, 343.

⁶⁶² Flori (2003), p. 246.

⁶⁶³ El hallazgo en 1953 de la "Nota Emilianense" en San Millán de la Cogolla, datada por los rasgos de la letra visigótica entre 1065-1076, contiene muchos detalles del *Cantar de Roldán* y nombres de héroes, según F. Marcos Marín, *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), Introducción, p. 18.

⁶⁶⁴ En la *Vita Karoli Magni*; Kahn (1997), p. 337.

misión en la lucha contra el paganismo *sarraceno*. Semejante "mutación genética" que transformaba la emboscada tendida a la retaguardia de Carlomagno en un vil ataque musulmán, tuvo una amplia difusión anterior al ejemplar escrito que está atestiguada por la presencia de sus héroes en diversas iglesias románicas europeas⁶⁶⁵.

El *Cantar de Roldán* vino a divulgar la mentalidad de cruzada en relación con la lucha contra el Islam peninsular⁶⁶⁶, y su importancia en el ámbito hispano queda atestiguada por su larga vida en el Cancionero y en el Romancero, tradición oral muy longeva que pasa al escrito en época tardía. La principal versión hispana de las aventuras ronaldianas se recogen en el *Cantar de Roncesvalles*, cuya compilación escrita se sitúa en los años en que Per Abat copiaba el *Mío Cid* (inicios del s. XIII). Se considera un importante testimonio sobre la circulación de la leyenda de Roldán en la Península Ibérica, permaneciendo largos siglos en el imaginario colectivo como atestigua el Romancero fronterizo⁶⁶⁷.

La *Chanson de Roland* recoge ya los elementos de sacralización de la guerra contra el Islam, pues el arzobispo Turpín anuncia la absolución de los combatientes y su condición de mártires si caen en la batalla contra los *sarracenos*, batalla necesaria para defender la cristiandad⁶⁶⁸. Tras ésta, numerosas gestas francesas formulan esa sacralización de la guerra mediante la demonización del adversario, presentado como cobarde y cruel, mentiroso y traidor, oscuro de piel o de fisonomía negroide, y de aspecto, bestial, gigantesco y monstruoso⁶⁶⁹. La mayoría de los aspectos principales atribuidos a los musulmanes por las otras fuentes cristianas aparecen desarrollados en las gestas, como su lujuria, su condición demoníaca, su idolatría, etc. Esto rasgos referidos por los cantares serán recogidos a lo largo de este estudio, donde la trasposición a la piedra de ciertos elementos asociados a los musulmanes permitirán profundizar en cada una de esas nociones.

Las gestas españolas destacan por aparecer por escrito de modo más tardío que las francesas, pero su larga tradición oral lleva a considerar su divulgación desde inicios del s. XII o incluso antes. El *Cantar de Mío Cid* aparece por escrito en 1207, aunque los filólogos datan el texto en el siglo anterior de acuerdo con su morfología⁶⁷⁰. Este cantar recoge la historia del caballero castellano Rodrigo Díaz de Vivar que lograra la conquista de Valencia,

⁶⁶⁵ Como indica Curzi, sin esa amplia divulgación previa no se explicaría la presencia de estos héroes en fachadas de catedrales como la de Angulema, de Verona o en el perdido pavimento de Brindisi; Curzi (2007 c), p. 536.

⁶⁶⁶ Se ha indicado que tiene una ideología similar a la de las crónicas de cruzada, Tolan (2007), p. 161.

⁶⁶⁷ El ejemplar escrito conservado del *Cantar de Roncesvalles* se fecha alrededor de 1310, pero parece transcribir una versión datada en torno a los mismos años en que Per Abat copiaba el *Mío Cid*, considerando que el original era castellano y que fue escrito a principios del s. XIII, según M. Alvar en *Cantar de Roncesvalles* (ed.1986), p. 3. El *Romance del cerco de Baza*, conservado en el *Cancionero Musical* de los siglos XV y XVI, sigue refiriéndose a Roldán como modelo, *Romance del cerco de Baza*, vv. 12-13, Martínez Iniesta (2003), publicación electrónica.

⁶⁶⁸ “Señores barones, Carlos nos dejó aquí; / Por nuestro rey debemos bien morir, / A la Cristiandad ayudad a mantener! / Lid tendréis, de ellos estad seguros, / Pues ante vuestros ojos veis a los Sarracenos. / Clamad vuestras culpas y pedid a Dios merced; / Os absolveré para salvar vuestras almas. / Si morís, santos mártires seréis, / Sitios tendréis en el mayor paraíso. / Los Franceses se apean, a tierra se han puesto, / Y el arzobispo, en nombre de Dios los ha bendecido: / Por penitencia les manda ferir”; Canción de Roldán (ed. 1959), p. 69, vv. 1127-1138.

⁶⁶⁹ Un estudio monográfico en Bancourt (1982). Algunos de los rasgos son su orgullo y soberbia desmesurada (Vol. I, pp. 105-106), la oscuridad de su piel o su etnia negroide (Vol. I. pp. 18-23, 67-72), su aspecto es bestial, monstruosos y gigantesco en ocasiones (Vol. I, pp. 80-82), llegando a ser caníbales (Vol. I. pp. 74-75), etc.

⁶⁷⁰ Según F. Marcos Marín, *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), Introducción, pp. 42-53.

incorporando detalles legendarios y épicos a la narración histórica. Destaca por no insistir en la imagen peyorativa de los musulmanes que encontramos en las gestas francesas, centrándose con más ahínco en la cobardía y traición de los infantes de Carrión, y en el inicial destierro por Alfonso VI que acaba mostrándole su reconocimiento como héroe conquistador. Sin embargo, la ausencia de una imagen peyorativa de los musulmanes puede entenderse como resultado de la menor necesidad de insistir en el odio al enemigo que en los cantares dirigidos a un público ultrapirenaico, menos implicado en la lucha territorial contra el Islam. Por otro lado, los textos teológicos y cronísticos hispanos estudiados en páginas anteriores demuestran la presencia de las nociones demonizadoras y peyorativas sobre los musulmanes que, sin duda, estuvieron presentes en la cultura oral por el cauce del sermón. La insistencia en vilipendiar la imagen de los infantes de Carrión parece enfocada, principalmente, a inculcar los valores guerreros en el interior de la comunidad cristiana (coraje, sacrificio por la religión, patriotismo...), tema éste más fundamental que la estimulación del odio al musulmán, suficientemente consolidado⁶⁷¹.

El ideal guerrero en la lucha contra el Islam presentado por el poema de *Mío Cid* destaca, no obstante, por cristalizar en versos muy sangrientos e hiperbólicos, al estilo del *Cantar de Roldán*, apareciendo la imagen del musulmán partido en dos desde la cabeza con un sólo golpe de espada del héroe⁶⁷². Se reitera además la imagen de la sangre goteando codo abajo en el repetido verso “Por el cobdo ayuso la sangre destellando”⁶⁷³. También encontramos la noción de la remisión de los pecados por la participación en la contienda como en la gesta ronaldiana, siendo aquí el obispo Jerónimo quien advierte: “El que aqui muriere lidiando de cara/ Prendol yo los pecados e dios le abra el alma”⁶⁷⁴. Como Turpín, este obispo participa en el combate llegando a atravesar a dos *moros* de un golpe de lanza: “A los primeros golpes dos moros mataua de la lança/ El astil a quebrado e metio mano a la espada/ Ensayauas el obispo dios que bien lidiaua”⁶⁷⁵. Además, el *Cantar de Mío Cid* presenta la lucha contra las “yentes descreidas” como una guerra necesaria, indicando que sin ésta los cristianos no podrán vivir en una tierra tan angosta⁶⁷⁶. Se invoca a Santiago en el grito de guerra (vv. 1689-1690), y parece mostrarse una mayor rivalidad y violencia hacia los *moros* africanos que hacia los andalusíes⁶⁷⁷, denotando una adaptación al contexto de los tiempos del Cid y del s. XII en que la prioridad bélica de los monarcas hispanos fue combatir a almorávides y almohades, llegando a aliarse con los musulmanes hispanos.

⁶⁷¹ López Estrada (1982), p. 161.

⁶⁷² “Cortol el yelmo e librando todo lo hal/ Fata la çintura el espadallegado ha”, *Ibidem.*, vv. 2423-2424, p. 430.

⁶⁷³ Aparece, por ejemplo, en el v. 781, aunque es muy frecuente, *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), p. 182-183.

⁶⁷⁴ *Ibidem.*, vv. 1704-1705, p. 356-359.

⁶⁷⁵ *Ibidem.*, vv. 2386-2388, p. 426.

⁶⁷⁶ “Por lanças e por espadas auemos de guarir/ si non en esta tierra angosta non podriemos bivi]r”, *Ibidem.*, vv. 834-835, pp. 266-267. “yentes descreidas” v. 1631, p. 350.

⁶⁷⁷ López Estrada (1982), p. 164.

Otro cantares hispanos aparecen redactados en el s. XIII haciendo referencia a episodios bélicos del s. XI frente a los musulmanes⁶⁷⁸. Pero el más significativo, al recoger una imagen de los musulmanes cercana a la epopeya francesa, es el *Poema de Fernán González*. Compuesto probablemente por un monje de Arlanza en 1255, se centra en las hazañas frente a los musulmanes realizadas por el conde castellano en el s. X. El poema presenta una completa demonización del musulmán y de Mahoma, que son directamente emparentados con el mal⁶⁷⁹. Se hace referencia a los mártires hispanos⁶⁸⁰ y se rememora a los visigodos como "luz e estrella de tod el cristianismo, alçaron cristiandat baxaron paganismo, el cond Ferran Gonçalez fyzo aquesto mismo"⁶⁸¹. Como en los cantares franceses, éste define a los musulmanes como bestias y caníbales⁶⁸², evocando la sangre enemiga vertida con metáforas hiperbólicas similares a las que encontramos en las crónicas de la Primera Cruzada⁶⁸³.

Además de estos cantares, contamos con el Romancero fronterizo para comprender la forma que adquiere la ideología desarrollada contra el Islam al alcanzar la mentalidad popular. Su forma última recogida por escrito es muy tardía para el periodo estudiado, pero estos romances son depositarios de la ideología presente en textos teológicos y cronísticos, hispanos y europeos, de los siglos anteriores. Se consideran la trasposición tardía de los cantares de gesta que circulaban por la Península siglos antes, recogiendo un gran número de imágenes presentes en el imaginario colectivo desde el periodo de intensificación de la lucha contra el Islam en el que se inscribe el presente estudio⁶⁸⁴. Así, aunque se refieren principalmente a acontecimientos relativos a la lucha territorial del s. XIV, éstos repiten sistemáticamente fórmulas e imágenes que se consideran originadas en los propios romances noticieros de los siglos anteriores conservados en la tradición oral⁶⁸⁵. El arte románico vendrá a confirmar la antigüedad de las nociones presentes en los romances fronterizos y su capacidad de reflejar una tradición de raíces seculares⁶⁸⁶.

En todo caso, los poemas recitados vienen a atestiguar la proyección popular de las ideas de polémica religiosa forjadas durante siglos, que tuvieron sin duda otros medios de divulgación oral, como la predicación. Además, la epopeya se caracteriza por un carácter

⁶⁷⁸ Destacan el *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, el *Cantar del Cerco de Zamora*, el *Cantar de Rodrigo y el Rey Fernando* y el *Cantar de la campana de Huesca* además del citado de Roncevalles, todos recogidos en la bibliografía a partir de la edición de M. Alvar de 1986. También contamos con el *Cantar de Sancho II y Cerco de Zamora* (ed. 1947).

⁶⁷⁹ Comparados con Satán, *Poema Fernán González* (ed. 1973), XVI, p. 73; sobre la llegada de los musulmanes por intervención del diablo, *Ibidem.*, II, p. 16.

⁶⁸⁰ "Esta ley de los santos que oyeron predicada, / por ella la su sangre [ovieron] derramada, / apostoles e martyres, esta santa mesnada, / furon por la verdat metydos a espada." *Ibidem.*, I. Invocación, p. 12.

⁶⁸¹ *Ibidem.*, II, p. 14.

⁶⁸² *Ibidem.*, III, pp. 23, 25.

⁶⁸³ Con la metáfora de los arroyos de sangre " yvan ggrandes arroyos commo fuent que manava, / fazia gran[d] mortandat en aquesta gent braua" *Ibidem.*, XIX, p. 91.

⁶⁸⁴ Menéndez Pidal (1968), Vol. IX, p. 158.

⁶⁸⁵ Martínez Iñiesta (2003), publicación electrónica.

⁶⁸⁶ Como se verá respecto al gesto de estirarse las barbas como demostración de derrota y desesperación del musulmán, Capítulo IV, apartado 6. 3. c.

ecléctico, reuniendo aspectos de la tradición polémica culta con su versión oral, siendo generada a partir de una síntesis de material cristiano, antiguo, popular y tradicional⁶⁸⁷.

3. LA PROYECCIÓN DE LA IDEOLOGÍA CONTRA EL ISLAM EN LA ESCULTURA ROMÁNICA HISPANA: JUSTIFICACIÓN METODOLÓGICA

Como he señalado anteriormente, las imágenes mentales tienden a la estabilidad, y las mentalidades en la Edad Media occidental evolucionan poco en virtud del monopolio eclesiástico en la elaboración de un pensamiento dominante, al tener en sus manos los medios de difusión y de plasmación de ese pensamiento⁶⁸⁸. Uno de esos medios fue, sin duda, la imagen monumental adherida al templo religioso, complementaria y cercana al sermón, que sin duda contribuyeron al arraigo de unas nociones simplificadoras y demonizadoras sobre los musulmanes, enemigos de la cristiandad y objetivo a combatir para la Iglesia. La capacidad del arte románico para portar estas nociones se ampara en los indicios ofrecidos por otro tipo de fuentes que apuntan a un mensaje eclesiástico teñido de componentes antiislámicos, así como en aspectos relacionados con la propia naturaleza de la imagen románica, que la convierten en un poderoso instrumento comunicador.

3. 1. LA VALIDEZ DE LAS FUENTES MENCIONADAS PARA EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN ROMÁNICA

La imagen del musulmán rastreada en múltiples fuentes de diferentes naturalezas y procedencias demuestra su tendencia al estatismo, al persistir unos mismos tópicos y rasgos característicos a lo largo de un periodo muy amplio. Los cantares de gesta y el romancero certifican la fuerte difusión de estas nociones y resultan especialmente útiles para el estudio de la representación del musulmán en el románico hispano, pese al carácter tardío de algunos de ellos y pese a que son los cantares franceses los que parecen proyectarse con mayor intensidad en la escultura hispánica.

La formulación ideológica frente al Islam estaba planteada a finales del s. XI, cuando se fijan los estereotipos en los que se encerraría a los musulmanes, siendo ésta la época del surgimiento del románico. En las décadas y siglos posteriores vemos crecer el número de textos referentes al enemigo religioso en Occidente, siendo por tanto el momento de divulgación de la imagen del musulmán, coincidiendo con el incremento de las iniciativas bélicas en la Península y en Oriente. Uno de esos medios de difusión fue la imagen artística, que estuvo en manos de la Iglesia y pretendió alcanzar a todas las sensibilidades, siendo ésta una fuente importante para comprender un proceso ideológico que fue detonante y coautor

⁶⁸⁷ Bancourt (1982) Tomo I, p. 83; Pellat Y. y Ch. (1965), pp. 12-14.

⁶⁸⁸ Flori (2003), p. 255; Dijk (2003), p. 31; Barkai (1984), p. 13.

de la guerra militar. Antes de profundizar en la función de la imagen románica, conviene justificar el porqué del uso de textos de cronologías y procedencias tan amplias para el estudio de la escultura hispana, pues éste es el fundamento metodológico del presente trabajo.

Como se ha expuesto en el recorrido realizado, vemos persistir las mismas ideas sobre los musulmanes en textos de polémica teológica, en las crónicas, en el pensamiento papal y en los cantares de gesta. A pesar de las diferencias que matizan estos textos, las nociones sobre los musulmanes como exponentes del demonio, como erráticos y engañados por un falso profeta, como lujuriosos, crueles e idólatras, aparecen en época temprana para crecer a lo largo de los siglos⁶⁸⁹. Así, a muchos niveles de mentalidad arraigaría un estereotipo de musulmán que podemos considerar como muy divulgado dado el número y naturaleza de las fuentes disponibles.

Los cantares de gesta constituyen una proyección de la imagen del musulmán existente entre las gentes y, humorística o no, estaba adaptada a un público que interiorizaba unas nociones sobre el enemigo religioso. La compilación escrita tardía de gestas y romanceros permite suponer que las ideas de los mismos arraigaron con una considerable anterioridad. Pero no sólo la naturaleza oral de esta tradición permite deducirlo, pues las referencias documentales a los héroes de las gestas en tiempos anteriores demuestran su divulgación previa⁶⁹⁰. El propio arte románico constituye un testimonio más de la divulgación de los cantares antes de ser recogidos en los códices, pues Roldán aparece antes en la escultura que en los textos (el Manuscrito de Oxford está datado en c. 1170). El dintel de la catedral francesa de Angulema, fechado en c. 1120, es una buena demostración de ello⁶⁹¹. No sólo aquí el arte se adelanta a los textos, pues los personajes de este cantar francés tan divulgado aparecen también en la fachada de la catedral de Verona (1139), y en época coetánea al Manuscrito de Oxford, los encontramos en un capitel del Palacio de los Reyes Navarra (Estella), y en el perdido pavimento de la catedral de Brindisi (1178)⁶⁹².

De este modo, la historia de Roldán no es patrimonio exclusivo de trovadores y juglares, sino también de los cronistas (*Historia Turpini*) y de los clérigos responsables de los programas iconográficos. Por ello, el estudio de la imagen del musulmán en la escultura románica requiere una aproximación multidisciplinar, pues la escultura es una fuente más para analizar las ideas y las mentalidades de su tiempo. Así, M. Foucault ya señalaba que la historia de las ideas requería de métodos que exceden los procedimientos de la Historia, entendida en un sentido rígido⁶⁹³. De ahí la necesidad del estudio comparado de textos y relieves, fuentes de una época y plasmación de una mentalidad dominante.

⁶⁸⁹ "Se trataba, al parecer, de una doctrina general, cuyas expresiones eran idénticas en los cantares de gesta, en la cronografía, en los escritos polémicos y a veces también en los hechos", Barkai (1984), p. 169.

⁶⁹⁰ Como se ha señalado respecto a la "Nota Emilianense" de San Millán de la Cogolla, que contiene referencias a los héroes del *Cantar de Roldán*, según F. Marcos Marín, *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), Introducción, p. 18.

⁶⁹¹ Kahn (1997), p. 343; será objeto de análisis en el Capítulo II.

⁶⁹² Curzi (2007 c), p. 536. También serán objeto de análisis en los capítulos II y III.

⁶⁹³ Foucault señala "esas disciplinas que se llaman historia de las ideas, de las ciencias, del pensamiento, también de la literatura]...[escapan en gran parte al trabajo del historiador y a sus métodos, la atención se ha desplazado,

Por otro lado, la recurrencia a los cantares de gesta para explicar la imagen románica a lo largo de este estudio, no se debe a la consideración del templo religioso como mera ilustración de los poemas épicos. Las gestas son una fuente complementaria, una tradición paralela que a veces contiene unos tópicos comunes a los reflejados por la escultura. La epopeya testimonia la circulación oral de las nociones presentes en los textos de la "alta cultura". Pero, igual que encontramos el discurso eclesiástico plasmado en las gestas, estas nociones conocieron otros canales de difusión y de consolidación. Así, la escultura no depende de los cantares y viene a constituir una manifestación paralela: igual que las gestas, refleja las nociones existentes sobre los musulmanes y, como aquéllas, sirvió de soporte ideológico de la guerra sacralizada. Sin embargo, descifrar el lenguaje de la imagen artística requiere de instrumentos diferentes a los empleados para el análisis de textos, y es en las fuentes escritas de la época donde encontramos las claves para la interpretación de las formas. Las gestas son así de gran ayuda para conocer asimilaciones y nociones mentales que suelen explicarse con epítetos muy gráficos, y que tendrán su reflejo plástico en los muros. También los textos doctrinales tienen una gran relevancia al ser redactados por clérigos, responsables a su vez de los programas iconográficos. Pero su trasposición artística será simplificadora y sintética, retratando a un musulmán muy parecido al de los cantares épicos.

La deformación popular y última de las nociones sobre los musulmanes es la que encontramos en capiteles y canecillos, que adaptan su lenguaje al receptor como lo hizo la epopeya. Ninguna de las dos manifestaciones puede ser tachada de popular, pues están íntimamente vinculadas con las directrices del clero, aunque también son depositarias de la sensibilidad del público al recurrir a unas imágenes que pudieran conmoverlo. En este sentido, podemos calificar al románico de un arte colectivo, sin olvidar que en éste no cupieron los pensamientos disidentes y sólo el discurso eclesiástico fue digno de pasar a la piedra. La constatación de que múltiples motivos románicos aparecen en el arte francés y en el español (como se mostrará con ejemplos a lo largo de este estudio) viene a confirmar la existencia de unas directrices comunes en la elaboración plástica, y la reiteración sistemática de unas formas en virtud de los significados que transmitieron. Las fuentes francas permiten comprender en la misma medida el románico francés y el hispano, pues las directrices de la centralización eclesiástica constituyen el agente promotor del arte románico hispano. Las gestas francesas sirven para explicar el significado de algunas imágenes porque demuestran la divulgación popular de una ideología contra el Islam preexistente y que había sido elaborada previamente en la Península Ibérica⁶⁹⁴. Otro tanto ocurre con los escritos eclesiásticos francos, que son especialmente indicados par el estudio del románico internacional e hispano. Las múltiples fuentes citadas a lo largo de este capítulo reflejan los valores clericales existentes en el momento de promover las iglesias románicas, y lo hacen en mayor medida que otros textos habitualmente empleados para interpretar el arte

por el contrario, de las vastas unidades que se describían como "épocas" o "siglos", hacia fenómenos de ruptura]...[se trata ahora de detectar la incidencia de las interrupciones"; Foucault (2001), p. 8.

⁶⁹⁴ Pellat indica que la imagen formada del musulmán en las gestas francas procede principalmente de "España"; Pellat Y. y Ch. (1965), p. 15.

románico como las obras de los Padres de la Iglesia⁶⁹⁵, cuyos escritos sirvieron en la medida en que podían ser adaptados al contexto sociopolítico del momento, lo mismo que determinados pasajes bíblicos fueron seleccionados en función de su utilidad. Buen ejemplo de ello es la interpretación del *Apocalipsis* como una profecía sobre el advenimiento del Islam, explicada en páginas anteriores⁶⁹⁶. La imagen románica no refleja los pasajes bíblicos sin un proceso previo de selección, interpretación y exégesis, exponiendo los aspectos que fueron considerados más fundamentales por sus promotores. Recurrir a la obra monástica contemporánea al románico permite conocer la razón de esa selección y el porqué de la disposición de los programas. Otro tanto cabe decir de los temas iconográficos que no parecen derivar de las Escrituras, calificados generalmente de profanos. Su contenido simbólico y su capacidad de transmitir mensajes fueron tan ricos como los aparejados a los temas reconociblemente bíblicos, sólo que su significado ha de buscarse en otra parte. Antes de desarrollar estos aspectos, conviene detenerse en la función que tuvo el sermón en este tiempo, íntimamente ligado a la imagen románica.

3. 2. PREDICACIÓN E IMAGEN, ELEMENTOS COMPLEMENTARIOS Y EXPRESIÓN DE UN MISMO DISCURSO

Aunque la refutación y el ataque doctrinal contra el Islam constituyen una especie de género dentro de la producción escrita monástica medieval, y no el único, la ideología contra el Islam adquiere progresiva relevancia en otras fuentes como la documentación pontificia y las crónicas, mostrando la creciente importancia que esta ideología y su difusión adquirieron para pontífices, clérigos y gobernantes. Si sus ideas sobre el Islam se encuentran en la cultura oral es porque existieron mecanismos de enlace más allá de la epopeya. La predicación constituyó, sin duda, el instrumento de divulgación más eficaz y el formato bajo el que llegaron a las gentes las ideas contenidas en las fuentes teológicas y cronísticas. La implicación eclesiástica en la guerra territorial contra el Islam se estructuró en torno al

⁶⁹⁵ Se aprecia en los estudios sobre simbolismo románico, una tendencia clara a ampararse en textos de carácter exegético y teológico muy alejados de la época románica, principalmente en los Padres de la Iglesia (En ocasiones de un modo muy forzado, como Pinedo (1930), pp. 51-60), pero también en clásicos como Plinio el Viejo, el *Physiologus* o Isidoro de Sevilla. Al igual que los textos bíblicos, o quizá en menor medida, estos tratados fueron de gran relevancia en el contexto que nos concierne, pero no han de ser las únicas fuentes a las que acudir para descifrar los mecanismos de representación mental del hombre plenomedieval. Sin duda, una misma representación artística, como la del Buen Pastor portando un cordero a hombros evocaba ideas muy diferentes en tiempos de Plinio el Viejo (Moscóforo clásico), en los de San Agustín (Cristo Buen Pastor) o en época románica (donde puede interpretarse como una figura maléfica que saca la lengua en la región de Auvernia, o bien como una representación costumbrista, y en ningún caso cristológica, como se verá en el Capítulo IV, apartados 3. 1 y 6. 3. a. Es evidente que estas diferentes significaciones asociadas a una misma imagen no pueden ser analizadas a partir de fuentes que no sean contemporáneas o cercanas a la época de la pieza artística objeto de estudio.

⁶⁹⁶ Gran parte de los trabajos sobre la percepción del Islam insisten en el hecho de que las Escrituras y los textos de los Padres, de San Isidoro o de Beda el Venerable, se adaptaron al momento presente, así como el *Apocalipsis* fue concebido como la profecía sobre el advenimiento del Islam. Estas cuestiones aparecen bien reflejadas en el estudio monográfico de Flori (2007).

carácter sagrado de la contienda, siendo tarea de los clérigos explicar a las gentes la importancia de su participación en el combate para la salud de sus almas. Lamentablemente, los sermones de incitación a la guerra no se han conservado, y sólo se recogen por escrito los redactados para las cruzadas en el s. XIII. Pero, como los cantares de gesta, éstos últimos reflejan una tradición oral más antigua y, lo mismo que los poemas épicos, contienen conceptos presentes en las fuentes clericales redactadas siglos atrás.

Como he señalado, los héroes épicos fueron evocados por sermones y *exempla* que incitaban al combate mediante su imitación como modelos⁶⁹⁷. La predicación fue, sin duda, un cauce principal de difusión de la imagen peyorativa de los musulmanes y de la ideología de la guerra sacralizada⁶⁹⁸. No fue un proceso estático ni unidireccional, pues la hostilidad hacia los musulmanes germinó igualmente en el sentimiento de rechazo hacia la alteridad étnica y religiosa⁶⁹⁹. Pero se perciben claras iniciativas de inculcación de una ideología antiislámica en la Península, sirviendo en gran medida para evitar el contacto cultural y las afinidades entre cristianos y musulmanes. Así lo defiende J. Tolan, al señalar que la propaganda contra el Islam no sirvió sólo allí donde los musulmanes quedaban lejos, sino también para los contextos cristianos con fuerte presencia musulmana, persiguiendo paliar el contacto y la habitual transgresión de las barreras establecidas por las leyes entre cristianos y musulmanes: comercio, vecindad, conversiones y relaciones de amistad o sexuales⁷⁰⁰.

Aunque no conservamos sermones de predicación de la *Reconquista* en tiempos románicos, sabemos que algunas de las fuentes mencionadas en páginas anteriores fueron objeto de exhibición pública, como las cartas papales⁷⁰¹. En el *Codex Calixtinus* aparece una supuesta epístola del papa Calixto sobre la cruzada en Hispania (antes de la *Historia de Turpín*), donde se indica que la carta debía ser leída en la iglesia y expuesta a los fieles después del Evangelio "durante todos y cada uno de los domingos desde Pascua hasta la fecha de San Juan Bautista"⁷⁰². Este es el periodo de las campañas militares, que se organizaban pasada la Pascua, a partir de mayo⁷⁰³. La epístola de este Pseudo-Calixto empieza evocando a los cristianos, monjes y clérigos que murieron de manos musulmanas, y que "yacén a millares", mencionando otros tantos encadenados como cautivos. Profiere entonces el papa:

⁶⁹⁷ Kahn (1997), p. 370.

⁶⁹⁸ El sermón alcanza las sensibilidades, suscita emoción, forma opinión y conduce a adhesión, siendo frecuentemente empleado al servicio de la propaganda política, según Brunel y Lalou (1992), p. 627.

⁶⁹⁹ Según Dijk, históricamente en las sociedades occidentales la primacía de las élites o de grupos dominantes (la alta cultura, es este caso) no implica la inexistencia del racismo popular, ni que el discurso popular no influya de forma ascendente en los conceptos sociales y en las acciones de las élites, si bien "Tampoco es nada nuevo que las élites se aprovechen a su vez de estas reacciones populares para desarrollar y legitimar sus propios programas de política étnica y racial"; Dijk (2003), p. 30.

⁷⁰⁰ "La ley no fue suficiente para mantener esas separaciones por lo que fue preciso fomentar una especie de repugnancia mutua", Tolan (2001 a), p. 254.

⁷⁰¹ Laliena Corbera (2005), p. 313.

⁷⁰² Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXVI, p. 523.

⁷⁰³ Castiñeiras González (1996), pp. 157-158, el autor indica como una de las causas el mantenimiento de los caballos, sólo posible gracias a los parados de mayo.

"Por esto os suplico, hijos míos, que entienda vuestra caridad cuánta importancia tiene el ir a España a pelear con los sarracenos y con cuántas gracias serán remunerados los que voluntariamente allá fueren. Pues ya es sabido que Carlomagno, rey de los galos, el más famoso sobre todos los demás reyes, estableció la cruzada en España]...[Nos corroboramos y confirmamos: que todos los que marchen como arriba dijimos, con el signo de la cruz del Señor en los hombros, a combatir al pueblo infiel a España o Tierra Santa, sean absueltos de todos sus pecados de que se hayan arrepentido y confesado a sus sacerdotes, y sean bendecidos por parte de Dios y de los santos apóstoles San Pedro, San Pablo y Santiago]...[y que se merezcan ser coronados en el reino celestial, junto con los santos mártires"⁷⁰⁴.

Se ha señalado que la predicación a la Primera Cruzada encontró sus raíces en el suelo hispano y en las campañas de concienciación y "propaganda" de la lucha contra el Islam, que se servían de acontecimientos como la antigua entrada de Almanzor en Santiago para movilizar a las gentes⁷⁰⁵. También sabemos que, desde tiempos carolingios, se produce un proceso de clericalización del monacato y que proliferaron los monjes predicadores⁷⁰⁶. Pero lo único que conocemos sobre la predicación de la guerra en la Península fue sus efectos, no sólo en el plano de las conquistas territoriales sino en el de los valores sociales, situándose en la cumbre del prestigio social quien había derrotado a los *moros* con su brazo⁷⁰⁷. El prestigio y la heroicidad del participante en la guerra son, en sí mismo, elocuentes sobre el simétrico desprestigio del enemigo combatido.

Respecto a las cruzadas orientales tenemos más información sobre la predicación de la guerra sacralizada. Su inicio se marca por un sermón, el más insigne, pronunciado por Urbano II en Clermont. Desde esta llamada en noviembre de 1095, los especialistas hablan de un auténtico ejército de predicadores, cuyo número y alcance difícilmente puede conocerse por constituir un movimiento espontáneo que consiguiera divulgar con sorprendente eficacia la llamada del pontífice⁷⁰⁸. Los modelos de sermones conservados para las expediciones orientales proceden de inicios del s. XIII, cuando se organiza la campaña de redacción de homilias con este fin desde la Universidad de París. Pero Ch. Maier señala que hubo, sin duda, numerosas predicaciones anteriores, especialmente en la Península, formando parte de un fenómeno menos canonizado, con una evolución más irregular y

⁷⁰⁴ *Ibidem.*, Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXVI, pp. 521-523.

⁷⁰⁵ Pellat Y. y Ch. (1965), p. 11.

⁷⁰⁶ Henriot (2000), pp. 198-201.

⁷⁰⁷ Desde finales del s. XIII la heráldica dará buena fe de ello, al aparecer cabezas de moro como insignia de importantes familias para alardear de que su nobleza procede de la decapitación de musulmanes, Sagarra recoge este tipo de sellos desde finales del s. XIII hasta finales del XV, empleados por Jaime II, Alfons II, Alfons III, Pere III y Joan II; Sagarra (1916), n° 37, 39, 47, etc. La *cabeza de moro* es un símbolo heráldico recurrente que permanecerá hasta nuestros días, Cadenas y Vicent (1983), p. 254, n° 829 y n° 830; Bernabé y Márquez (2003), pp. 288, 295, n° 701.

⁷⁰⁸ Curzi (2007 c), p. 534; Maier, (ed. 2000), pp. 3-4.

orgánica. De hecho, los sermones del s. XIII se inscriben en un movimiento erudito; redactados en latín, se orientaban a instruir a clérigos que después los pronunciarían en lengua romance para hacerlos accesibles al pueblo⁷⁰⁹. Durante las campañas guerreras, el clero acompañaba a las armadas cruzadas predicando sermones con regularidad para mantener el entusiasmo y armar de coraje antes de la batalla o en momentos difíciles. Pero los sermones de cruzada también fueron predicados en los lugares de los que procedían los posibles guerreros así como en las procesiones penitenciaras occidentales⁷¹⁰.

En todo caso, la predicación de la Primera Cruzada constituyó un movimiento relevante por su amplitud y transversalidad, hasta el punto de que se habla de una auténtica "máquina de propaganda" sumamente eficiente en la medida en que logró unir a una masa heterogénea, empleándose todos los medios disponibles a distintos niveles en función de los contextos. Pero el tiempo ha mutilado los testimonios operando una caprichosa selección, quedando, según se ha señalado, un pálido reflejo documental en el lenguaje codificado de las bulas, los sermones y las crónicas⁷¹¹. Quedan, así, escasos testimonios de la elocuencia de los grandes predicadores como Pedro el Ermitaño, Adhemar o el propio Urbano. El Ermitaño fue uno de esos predicadores espontáneos, el más carismático, que logró arrastrar a miles de personas hacia Oriente. No sólo le acompañaron nobles caballeros, sino también mujeres, niños y ancianos harapientos. Parecían más un pueblo exiliado que un ejército, según confesaba un cronista árabe⁷¹². Varios testimonios demuestran el profundo impacto en las masas de los mensajes predicados y la capacidad de movilización de voluntades contra los *sarracenos* que los visionarios predicadores tuvieron⁷¹³. Según los relatos, Pedro el Ermitaño no dudaba en exhibir "cartas caídas del cielo" que le habría entregado Cristo en persona solicitándole la cruzada, probando con ello el origen divino de su misión⁷¹⁴. Algunos cronistas germanos, y los anales de las ciudades por las que pasaron este iluminado

⁷⁰⁹ La iniciativa procedió del círculo de Pedro el Chantre en torno a 1200 en la Universidad de París Maier, (ed. 2000), p. 4. Sabemos que los sermones de cruzada podrían ser solicitados en cualquier época del año. Uno de los ejemplos más significativos de esta campaña de creación organizada de sermones para incitar a la Cruzada es el *De predicatione crucis*, de finales de 1260, de Humberto de Romans. El primer modelo sermonario conservado de esta temática está redactado por Jacques de Vitry (muerto en 1240), de naturaleza didáctica. Estos sermones están recogidos en Maier (ed. 2000). Dominicos y franciscanos estuvieron fuertemente ligados al fenómeno de las cruzadas en una íntima colaboración que proporcionó al papado la creación de una poderosa máquina de propaganda que se revelaría imprescindible a principios del s. XIII en virtud de la evolución y transformación del movimiento expedicionario de lucha contra el *infiel*, Costa (2006), pp. 13-19.

⁷¹⁰ Así, los predicadores tenían que estar preparados para pronunciar este tipo de sermones en cualquier época del año, Maier, (ed. 2000), pp. 3-4.

⁷¹¹ Curzi (2007 c), p. 534.

⁷¹² Así lo cuenta Ibn al Qalanisi, Maalouf (2002), p. 22.

⁷¹³ No se trataba sólo de clérigos, sino de un creciente número de *profetas*, oradores desprovistos de toda licencia oficial, pero que disfrutaban de gran prestigio entre el pueblo por ser ascetas a los que se atribuían milagros; Cohn (1962), pp. 50, 51. Pedro el Eremita fue el más famoso. Nacido cerca de Amiens y, tras llevar una vida ascética de monje, se retiró luego a la vida eremítica. Iba descalzo y no comía pan ni carne. Con su carisma y larga barba sabía convencer e imponerse. Según Cohn, sus palabras "semblaient émaner de Dieu" y ejerció sobre las masas una fascinación irresistible.

⁷¹⁴ Cohn (1962), pp. 50, 51; Flori (2003), p. 19.

y sus émulos, se refieren a populosas muchedumbres que perpetran matanzas sobre algunas comunidades judías, particularmente en el valle del Rin⁷¹⁵.

De este modo, el papel de la predicación de la guerra contra los musulmanes fue preeminente sobre el de la cultura escrita, que marca la orientación ideológica pero no crea opinión pública con igual eficacia. Además, como se ha dicho, estos sermones no sólo iban dirigidos a los combatientes potenciales, sino al resto de la población, propiciando apoyo moral para los soldados de la fe y legitimando la guerra entre quienes se quedaban⁷¹⁶.

Por otro lado, aunque los dueños de los mecanismos de divulgación fueron las autoridades religiosas y civiles, se debe considerar la capacidad de los receptores para mediatizar, definir y condicionar las ideas presentes en la cultura dominante, pues la adaptación al oyente determinó el éxito de la iniciativa. Otro tanto puede decirse de la imagen románica, que expresa conceptos en formas que debían ser fácilmente reconocibles. A pesar de estas distinciones, resulta un tanto artificial establecer una línea divisoria entre la cultura subalterna y la cultura hegemónica, entre pueblo y clero, entre letrados e iletrados (entre texto e imagen), pues todos forman parte de un mismo colectivo humano perteneciente a un contexto social, político y cultural. Esta es una de las conclusiones más importantes del trabajo de C. Ginzburg, *El queso y los gusanos*, donde destaca la existencia de unas "raíces populares de gran parte de la alta cultura europea, medieval y postmedieval", a pesar de que la "cultura casi exclusivamente oral como es la de las clases subalternas de la Europa preindustrial tiende a no dejar huellas, o a dejar huellas deformadas por inherencia"⁷¹⁷. Del mismo modo, resulta forzado percibir este proceso de construcción de la imagen del musulmán como un plan fríamente prediseñado por las autoridades que defendieron los intereses materiales de la Iglesia. Los clérigos participaron de esas ideas con profunda convicción, se encaminaron a la guerra y creyeron hacer una acción meritoria beneficiosa para su alma al predicar la cruzada. El hecho de que esta ideología sirviera para perpetuar un sistema social y unos intereses expansivos no implica un proceder cínico y calculador. La religiosidad y el miedo al infierno (al que contribuyó en gran parte el arte románico) estaban profundamente interiorizados: los reyes hacían donaciones a las iglesias para salvar su alma y los abades benedictinos tuvieron establecido en sus cánones que rendirían cuentas en el Día del Juicio de cuanto predicaban y enseñaban a sus discípulos⁷¹⁸.

La eficacia de los distintos medios de difusión de la Iglesia en la creación de opinión pública queda confirmada por Gilberto de Nogent cuando decía estar reproduciendo la "plebeia opinio", al criticar duramente a Mahoma y a los musulmanes como "sectarios del maligno"⁷¹⁹. Otros como él recogieron en sus tratados polémicos las ideas sobre los

⁷¹⁵ Flori (2003), p. 19.

⁷¹⁶ Costa (2006), p. 19, 26-29; Maier, (ed. 2000), pp. 3-4.

⁷¹⁷ Ginzburg (2001), p. 215. El autor emplea el término "cultura" como el conjunto de actitudes, creencias, patrones de comportamiento, etc., propias de las clases subalternas en un determinado periodo histórico; *Ibidem.*, pp. 10-11.

⁷¹⁸ Henriet (2000), p. 207.

⁷¹⁹ Guibert de Nogent (ed. 1996), I, v. 244, p. 94.

musulmanes propagadas por la cultura oral⁷²⁰. Resulta así evidente la capacidad de las autoridades religiosas para marcar y determinar la opinión pública, siendo este "capital simbólico" un fundamento de poder que se articula principalmente en el control sobre el ámbito de las palabras y de las ideas, por encima del dominio político y económico⁷²¹. Presuponer que los fieles que acudían a las iglesias entre los siglos XI y XIII tenían interiorizada una imagen peyorativa de los musulmanes, especialmente en la Península, no resulta aventurado. Partiendo de estas consideraciones, algunas imágenes románicas, especialmente aquéllas consideradas burlescas o costumbristas por la historiografía, adquieren sentido, como se verá a lo largo de este estudio. La imagen románica fue un importante receptáculo de conceptos que se expresaban en los sermones, resultando complementarios a los mismos, como demuestra M. Larrañaga⁷²².

3. 3. EL MENSAJE DE LOS CANECILLOS Y LA FUNCIÓN DE LA IMAGEN ROMÁNICA, UN PUNTO DE PARTIDA PARA ESTE ESTUDIO

Un postulado esencial de esta investigación es la comprensión de la imagen románica como un poderoso soporte de mensajes. El arte románico se comprende generalmente como simbólico y un sinnúmero de estudios sobre su iconografía demuestran la profunda exégesis bíblica y la carga doctrinal contenida en las imágenes de este tiempo⁷²³. Sin embargo, es en los lugares más importantes del templo religioso, en los tímpanos y portadas, donde suele estudiarse este contenido simbólico, generalmente aparejado a temas de ascendencia bíblica. El tratamiento historiográfico de la temática definida como profana, generalmente ubicada en capiteles y canecillos, resulta bien distinto, pues algunos estudios restan valor a las imágenes de los canecillos al calificarlas de costumbristas o burlescas, entendiéndolas como meros retratos de su época sin una motivación adoctrinadora que determinara su temática. Especialmente demostrativo de estas posturas resulta el trabajo de N. Kenaan Kedar que consagra un libro a los canecillos románicos franceses⁷²⁴. La presencia de los canecillos en las cornisas y el carácter fuertemente expresivo y variado de los mismos permite a la autora considerar estas partes del templo como una especie de espacio de libertad para los escultores, que les habría permitido expresarse en su propio idioma

⁷²⁰ Daniel (1993), p. 313.

⁷²¹ Aunque fue P. Bordieu quien formulara el concepto de capital simbólico, es Dijk (2003), p. 76, quien lo aplica a la capacidad de ciertos grupos hegemónicos para formular ideas discriminatorias sobre otros colectivos étnicos o raciales que serán aceptadas por la sociedad.

⁷²² El análisis de los sermones en concomitancia con la imagen románica demuestra que la retórica del sermón realiza una función complementaria a la visualización de la imagen, siendo ésta portadora, al igual que la predicación, de la ideología feudal que impregna el discurso eclesiástico. El sistema feudal se ve así legitimado por medio de palabras e imágenes, Larrañaga Zulueta (2007), pp. 81-106.

⁷²³ Son muchos los estudios generales sobre simbolismo románico, entre los que destacan Mâle (1966); Debidour (1961); Davy (1964); Guerra (1978).

⁷²⁴ Kenaan Kedar (1995), dedicado a la escultura "marginal" de las iglesias románicas francesas, principalmente los canecillos.

plástico. La autora considera estos canecillos como la antítesis de la escultura oficial, que estarían libres de las imposiciones temáticas previstas para otras partes del templo⁷²⁵. Estas ideas ya han sido criticadas como fuertemente alejadas de la comprensión de las realidades medievales⁷²⁶, aunque otros autores han expresado posiciones similares⁷²⁷. A pesar de ser uno de los pocos estudios consagrados al análisis de los canecillos en su conjunto, sus ideas resultan incoherentes respecto a lo que sabemos de los canecillos a día de hoy. Algunas temáticas de los canecillos han sido objeto de diversos estudios. Es el caso de las figuras obscenas que aparecen con especial profusión en estas ménsulas, generalmente bajo forma grotesca y con exagerados miembros sexuales. Frente a quienes inicialmente quisieron ver en estas representaciones una manifestación de libertad por parte del artista, que daba rienda suelta a su curiosidad erótica y a su sentido del humor, numerosos autores han convenido en verlas como una clara condena de la lujuria, que deforma las figuras hasta dotarlas de un aspecto grotesco para reflejar su perversión moral en términos figurativos⁷²⁸. Que este aspecto grotesco adquiera tintes burlescos para el espectador actual o, incluso, para el de tiempos románicos no implica la función lúdica de estas representaciones, pues "la burla, lejos de restringir el alcance de la intención moral, es su agente privilegiado"⁷²⁹. Con frecuencia son animales los que aparecen en los canecillos apareándose o exhibiendo grandes órganos sexuales, tiñendo de animalidad a los colectivos humanos que se dejaron llevar por las debilidades de la carne. La deformidad de estas imágenes y sus gestos procaces constituyen elementos demonizadores dentro del universo simbólico románico, al aparecer los personajes sagrados bajo esquemas plásticos de equilibrio y contención. Así lo han demostrado los estudios consagrados al análisis de los rasgos representativos y compositivos

⁷²⁵ *Ibidem.*, ideas resumidas en la Introducción, pp. 15-24.

⁷²⁶ Como puntualiza J. Leclercq en su recensión de este libro en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, 1997, pp. 187-288.

⁷²⁷ Garland (1995), p. 191, indica que los canecillos representan motivos no religiosos, añadiendo "sans que l'on puisse pour autant discerner un quelconque désir d'affirmer, de montrer quoi que ce soit de particulier"; mientras Gaignebert y Lajoux (1985), p. 16, vienen a considerar los canecillos como el resultado de las fantasías de los artistas. Más ejemplos en notas posteriores.

⁷²⁸ Entre los autores que defendieron el carácter lúdico de estas imágenes se encuentran Olmo García y Vara Verano (1988), estudio monográfico, y Ruíz Montejo (1978), p. 138, recogiendo las posturas de Serrano Fatigati y Lampérez que defiende en carácter condenatorio de esas imágenes. S. Moralejo sería especialmente lúcido en la consideración de las figuras obscenas que entiende como claramente dirigidas a la denigración de los pecadores de la carne, indicando "la cuestión tan debatida de la actitud de la jerarquía eclesiástica con respecto a este tipo de representaciones, no puede resolverse con el recurso a supuestas "conspiraciones" de los escultores -constreñidos a dar rienda suelta a su libre y vengativa imaginación en lugares poco visibles de las iglesias, como algunos pretenden- ni tampoco parece reducirse a mera "permisividad". Sin duda, fue la propia jerarquía la que fomentó tal imaginería, aunque, como en todo exorcismo, el conjuro pudo volverse más de una vez en contra de sus intenciones o revelar secretas obsesiones y hasta complacencias en el objeto y método de la invectiva moral"; Moralejo Álvarez (1981/ 2004), pp. 196-197, nota 43, incluye una larga y lúcida reflexión sobre este tema. Más recientemente he tratado esta cuestión en Monteiro Arias (2005 b), pp. 159-162; interpretando algunas de estas imágenes como representaciones peyorativas de los musulmanes en Monteiro Arias (2005 c), pp. 48-87.

⁷²⁹ Moralejo Álvarez (1981/ 2004), pp. 196-197.

del arte de este tiempo⁷³⁰. Por su parte, los demonios que tientan a los santos aparecen en el románico bajo los mismos rasgos representativos grotescos y deformes⁷³¹.

Como contrapartida del trabajo de N. Kenaan Kedar, puede citarse el estudio de A. Gómez Gómez, que analiza la temática presente en los canecillos, en tanto que zona marginal del templo, como representación de los propios colectivos marginados por las autoridades eclesiásticas en la sociedad de su tiempo⁷³². Su estudio se suma al de Garnier en la demostración de la gran importancia que tuvieron determinados espacios de la iglesia para albergar principalmente representaciones de figuras condenadas por el discurso clerical⁷³³.

El templo románico está profundamente jerarquizado en sus espacios y las distintas partes que presentan decoración escultórica se distinguen por acoger diferentes tipos de temática. Así, el tímpano de una iglesia alberga prioritariamente a personajes sagrados o temas de alta relevancia bíblica, como el Pantocrator con el Tetramorfos y el Juicio Final⁷³⁴, mientras los canecillos exhibieron principalmente a las figuras proscritas, ubicadas en el exterior de la iglesia y aplastadas por el peso del tejado del edificio. De este modo, la escultura románica se entiende a través de claves simbólicas que dependen en gran medida de la ubicación de las figuras. Igual que los canecillos soportan el peso de la construcción en el exterior del templo, las figuras y elementos ubicados bajo los pies de un personaje sagrado reciben un carácter negativo, al mostrarse al santo triunfando sobre los mismos⁷³⁵. La clásica imagen de San Miguel clavando la lanza en el dragón al que pisa permite ejemplificar este principio compositivo que rige en el románico. También la disposición a la derecha o a la izquierda de Cristo, por ejemplo, será determinante del significado de las figuras, y los propios arcos y elementos arquitectónicos sirvieron de delimitadores

⁷³⁰ Principalmente los estudios monográficos de Garnier (1982) y Schmitt (1990).

⁷³¹ Sirvan de ejemplo el famoso demonio desproporcionado y gesticulante de un capitel interior de la abadía de la Magdalena en Vézelay o la escena del monje Teófilo tentado por el demonio en la iglesia abacial de Sainte Marie en Souillac.

⁷³² Gómez Gómez (1997), estudio monográfico.

⁷³³ Agustín Gómez considera que los canecillos son un marco propicio para los temas secundarios o marginales, *Ibidem.*, p. 117. Otro factor que ampara la significación negativa de los temas de canecillos es su ubicación fuera del templo, con la asociación del exterior al mal por la mentalidad clerical: "Dans le monde monastique, le besoin de représenter le mode extérieur est exacerbé par la clôture et, comme l'extérieur est assimilé au mal, il prend forcément un aspect monstrueux..."[ce ne sont pas de petites fleurs innocentes, mais les fantômes les plus déréglés que s'étalent dans le lieu saint"; Wirth (1999), p. 302.

⁷³⁴ Sobre la temática de los tímpanos hispanos existen algunos estudios monográficos como Ocón Alonso (1987) y Senra Gabriely y Sánchez Almeijeiras (2003).

⁷³⁵ Garnier, analista de miles de imágenes medievales cuyas conclusiones ofrecen garantías de objetividad, dada la variedad y el número de imágenes estudiadas, indica que una figura colocada sobre otra expresa una idea de superioridad a la que se une la de dominación y victoria sobre el mal; Garnier 1997, p. 84-86. Sabemos que la iconografía de las figuras pisando animales como símbolo de victoria y sumisión viene de antiguo. Las primeras representaciones cristianas de este tipo corresponden a la imagen de Cristo pisando el áspid, el basilisco, el león o el dragón simbolizando el triunfo sobre la muerte y Satán (Salmo 90, 13), presentes en las primeras lámparas y sarcófagos cristianos, y en los marfiles carolingios, Bartal (1993), pp. 120. Muchos otros se han referido al gesto de pisar como el acto de triunfar sobre algo y aniquilarlo, particularmente en la representación de Cristo pisando al demonio bajo forma de león u monstruo, ver Weisbach (1949), pp. 102, 137, que recoge varios ejemplos donde aparecen animales bajo la imagen de una figura, en alusión al demonio. También Elvira (1994), p. 138.

simbólicos entre representaciones de distinto signo⁷³⁶. La estructura del edificio románico actuará a efectos simbólicos de modo similar a la imagen de San Miguel aplastando al dragón. Un buen ejemplo es la disposición del pórtico de las iglesias italianas apoyándose en dos leones o en atlantes en catedrales como las de Módena, Ancona o Ferrara. El Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela recoge el mismo principio, al situar bajo las jambas a leones y seres maléficos que permiten representar el triunfo de la Iglesia sobre el mal, aplastándolos físicamente.

Igual que estos seres negativos, los canecillos soportan el peso del alero del edificio, y diversos autores coinciden en señalar que gran parte de las figuras representadas en los mismos encarnan a los pecadores sobre los que triunfa la Iglesia⁷³⁷. De alguna manera, su disposición en estas partes del templo podría indicar su expulsión de la fe, su destierro espiritual. En este sentido, los canecillos mantienen ciertas reminiscencias de la antigua figura del Atlante clásico, que aparecerá en el románico con connotaciones profundamente negativas y estrechamente relacionadas con la representación del musulmán⁷³⁸. También la permanencia fuera del templo constituye un elemento de refuerzo del carácter negativo de los canecillos, si bien encontramos representaciones de castigos y condenados en el interior de multitud de iglesias románicas. Pero en un capitel de la portada occidental de la Catedral de Saint Vincent de Mâcon (Saona), una inscripción junto a una imagen demoníaca revela: "El demonio tiene vetado el acceso a la iglesia, el ángel armado de la espada (de Dios) se lo impide"⁷³⁹.

De este modo, los espacios de la iglesia románica están dotados de importantes valores simbólicos. La *ley del Marco* con la que H. Focillon diseccionaba el sistema "decorativo" románico, adquiere sentido teniendo en cuenta este aspecto. El erudito francés sintetizaba en esta ley el modo en que las figuras de los relieves se deforman con tal de circunscribirse a los límites geométricos que les han sido asignados en la arquitectura⁷⁴⁰. Este aspecto no sólo tiene implicaciones formales, pues los relieves se leen en un campo

⁷³⁶ Así, en el arte, la ubicación a la derecha del personaje principal, implica una superioridad jerárquica frente al resto de los personajes. Esto parte de textos como los del Juicio Final (Mt. 25, 23; 32, 41), mientras que la ubicación a la izquierda está estigmatizada con un carácter negativo; Garnier (1997), p. 89, 111. Ya Raynaud (1990), p. 81, indica el papel de las arquerías y marcos arquitectónicos como delimitadores simbólicos en las pinturas bajomedievales, distinguiendo a seres de naturaleza diferente.

⁷³⁷ Diversos autores han señalado la habitual representación de personajes marginales y de connotaciones negativas en estas partes exteriores del templo; Gómez Gómez (1997), p. 117. Otro factor que ampara la significación negativa de los temas de canecillos es su ubicación fuera del templo; Wirth (1999), p. 302, señala que, en el mundo monástico, la necesidad de representar el mundo exterior se exagera por la clausura, siendo éste asimilado al mal, razón por la cual adquiere un aspecto monstruoso en el arte.

⁷³⁸ Por el principio compositivo similar al del atlante, Kedar señala que el arte eclesiástico pudo mantener estas figuras como personificaciones de vicio y condena, Kanaan-Kedar (1995), p. 18, aunque después defiende el carácter caprichoso de las mismas. Seidel indica en su trabajo posterior que el uso de estas figuras del mundo clásico en el románico aquitano es muy cercano al antiguo concepto y función de la escultura triunfal, Seidel (1981), p. 100, nota 59. En el Capítulo IV del presente estudio se tratará el tema de los atlantes como la representación de cautivos musulmanes, apartado 5.

⁷³⁹ Del segundo cuarto del s. XII, Stratford (2006), p. 17.

⁷⁴⁰ Focillon (1987), pp. 35-48, versión española del original publicado en 1931 con el título *L'art des sculpteurs romans: recherche sur l'histoire des formes*.

semántico determinado en función del espacio que ocupan. A. Scobetzine ha llegado a relacionar la *ley del marco* y el empeño por circunscribir las imágenes a un espacio determinado con la rígida distribución de las categorías sociales en esta época, producto de una sociedad estratificada y de un territorio dividido en señoríos y reinos cambiantes, cuyas lindes eran objeto continuo de luchas⁷⁴¹.

De este modo, los canecillos contienen principalmente figuras negativas, personajes portadores de vicios y pecados que los excluyen física y conceptualmente del templo religioso. Gran parte de las representaciones estudiadas a lo largo de este trabajo se ubican en los canecillos, donde los *infieles* pudieron ser representados como ejemplo de individuos denostados por la Iglesia que permanecen fuera de la misma. Los propios espacios peninsulares de este tiempo conocieron una precisa limitación con fronteras que determinaban el dominio cristiano o musulmán sobre el territorio. En términos alegóricos, el templo pudo reproducir la propia percepción del mundo, situando en las cornisas de los edificios cuanto quedaba fuera de la ley cristiana y de las conductas exigidas por Dios. La ubicación de los pecadores en los canecillos, a la vista de todos en el exterior de la iglesia, permitía excluir públicamente determinados comportamientos y fijar por oposición la conducta ortodoxa exigida por la Iglesia.

Así, no existen en el templo románico imágenes decorativas ni costumbristas, carentes de categoría moral. Incluso las escenas de trabajos agrícolas de algunas arquivoltas y capiteles, tantas veces interpretadas como costumbristas, venían a señalar con claridad los trabajos impuestos por Dios y que debían ser realizados por quienes quisieran formar parte del plan de Salvación al Final de los Tiempos⁷⁴². Así, aunque la propia ubicación marginal de los canecillos haya sido el principal argumento para desposeerlos de significado⁷⁴³, su mensaje estuvo condicionado por el lugar que ocuparon dentro del templo religioso⁷⁴⁴.

Otro de los argumentos más habituales para restar importancia al mensaje de los canecillos y convertirlos en espacios abandonados al capricho de los artesanos, es la escasa visibilidad de los mismos. Según esta perspectiva, su pequeño tamaño y ubicación en lo alto los haría pasar desapercibidos ante el espectador medieval y ante los propios comitentes que dirigieron las obras de la iglesia, demostrando mayor laxitud hacia las figuras allí representadas por tener una función simplemente decorativa. Estas consideraciones

⁷⁴¹ Scobetzine indica que la figura escultórica estaba sometida al marco del mismo modo que el individuo estuvo subordinado al orden social, y que la falta de independencia de la figura respecto a la arquitectura pudo ser la plasmación gráfica de la propia negación de la existencia independiente del individuo. El autor lleva a cabo una directa asociación de todos los elementos del edificio eclesiástico con el orden social de tipo feudal, si bien se centra principalmente en aspectos arquitectónicos y estructurales; Scobetzine (1973), pp. 13-26.

⁷⁴² Como demuestra Larrañaga Zulueta (2007), pp. 81-106; Larrañaga Zulueta (2009), pp. 157-166. Respecto a la imagen costumbrista M. Hervé indica que no sólo el arte nos permite ver cómo era un molino, una casa o un castillo, "En fait, ces figurations sont presque toujours lestées de symboles, peu de moulins n'étaient pas mystiques et peu de vendanges ou de moissons n'étaient pas eschatologiques", Hervé (1996), p. 16.

⁷⁴³ Con algunas frases como "los canecillos de algunas iglesias no obedecen a programa iconográfico alguno, sino que no hay más intención que el juego y el humor. Lo grotesco y lo burlón son el tono dominante. Lo vemos a menudo en la miniatura marginal de los manuscritos ilustrados"; Rubio Tovar (2006), p. 146.

⁷⁴⁴ El hecho de representar signos de pecado al entrar en la iglesia y en su exterior pueden constituir, para ciertos autores, una especie de signo defensivo contra la penetración del mal en el interior, Weisbach (1949), p. 192.

conlleven, de nuevo, un desconocimiento de las leyes internas que rigen la imagen románica, donde vemos reaparecer la escultura monumental (tras su desvanecimiento durante siglos) como un instrumento pedagógico dirigido a adoctrinar a los fieles. Los escritos monásticos demuestran una intensa reflexión sobre la legitimidad de la imagen y la persistencia de un importante miedo a la idolatría de los fieles, que era evitada precisamente mediante el uso de las formas para transmitir significados exclusivamente. Estos factores, que serán desarrollados en páginas sucesivas, concedieron un enorme crédito a la imagen al aparecer en piedra y en el templo religioso, dotándola de una solemnidad y de una autoridad que la situaba casi al nivel de la palabra divina. La propia plástica románica, desproporcionada y poco imitativa, respondió a la voluntad de transmitir mensajes sin que las formas del mundo pudieran despistar al fiel en la comprensión de los conceptos encerrados en las imágenes. Así, la negación de la capacidad semántica de las figuras de los canecillos viene a contradecir la naturaleza simbólica del románico, arte que surge y existe para situarse al servicio de los mensajes. A su vez, negar el significado de los canecillos por su disposición marginal equivale a perpetuar a un nivel historiográfico e interpretativo la discriminación que llevó a los hombres medievales a ubicar estas figuras proscritas en los márgenes del templo⁷⁴⁵. La importancia de la imagen en tiempos románicos hizo que ninguna figura de los canecillos pasara desapercibida, en un tiempo en que los estímulos gráficos y figurativos se limitaban al edificio religioso para la mayoría de la gente. La policromía que un día recubrió todos estos relieves los hizo más visibles y reconocibles⁷⁴⁶, y su desaparición se ha llevado consigo importantes elementos de identificación, especialmente significativos en la representación de los musulmanes que estuvieron caracterizados mediante el color oscuro de la piel, como demuestran las miniaturas de los manuscritos.

Otro aspecto esencial viene a demostrar la existencia de un mensaje aparejado a las figuras de los canecillos: su reiteración sistemática en las iglesias románicas de un amplísimo ámbito geográfico y a lo largo de un dilatado periodo cronológico. Aquí adquiere especial importancia la homogeneidad registrada en la iconografía del arte románico francés y español, sólo explicable mediante la existencia de los denominados cuadernos de los artistas que permitieron la divulgación en toda Europa de las mismas representaciones. El escultor románico fue más un artesano que un artista, pues pasaba a la piedra los modelos establecidos en esos cuadernos por los responsables de idear el programa iconográfico del templo, monjes y clérigos con una amplia formación⁷⁴⁷. Lamentablemente, se han conservado muy pocos cuadernos de artista, por la simple razón de que estaban hechos para el trabajo artesanal y porque no eran bellos ni fueron encuadernados con el ánimo de

⁷⁴⁵ Algunas de estas reflexiones ya fueron expresadas en Monteiro Arias (2009), pp. 129-142.

⁷⁴⁶ Interesantes reflexiones sobre los errores interpretativos en el estudio de la imagen medieval, donde no se tiene en cuenta, por ejemplo, la antigua presencia de policromía, en Pernaud (2003), p. 35.

⁷⁴⁷ La postura Gaignebert y Lajoux resulta sorprendente al indicar que queda bien demostrado por la historiografía que los programas iconográficos fueron dirigidos con rigor por los clérigos y ejecutados por los artesanos, pero que en los espacios marginales se dejó plena libertad a los artistas para desarrollar sus fantasías; Gaignebert y Lajoux 1985, p. 16.

perdurar⁷⁴⁸. Pero los escultores contaron con un stock de imágenes que garantizó la difusión de los mismos motivos en los canecillos de las iglesias románicas occidentales. Se ha indicado que este surtido iconográfico habría sido adquirido por los artesanos durante su aprendizaje mediante la imitación de modelos⁷⁴⁹. En todo caso, las imágenes se esculpieron con antelación a su disposición en el templo y se percibe la permanencia de mensajes en los lugares difícilmente accesibles o poco visibles con independencia a su visibilidad⁷⁵⁰.

Sólo una programación centralizada de los repertorios iconográficos de las iglesias románicas explica que encontremos los mismos temas en los canecillos del románico español y del francés, y que se repitan en el románico italiano, anglosajón y suizo. Sirvámonos del ejemplo de las citadas representaciones obscenas, tantas veces consideradas burlescas y productos del capricho particular del artista por algunos historiadores



Figs. 4, 5 y 6. Canecillo de la iglesia de Nra Sra. de la Asunción en Jaramillo de la Fuente, finales del s. XII y principios del XIII (Burgos); Ménsula de la iglesia de la Ste. Radegonde, finales del s. XI, Poitiers (Vienne); Canecillo procedentes de la iglesia de Kilpeck, Hereford, mediados del s. XII, Inglaterra.

mencionados en notas anteriores. La característica figura de la mujer obscena, que ofrece su órgano sexual separando ostensiblemente las piernas, aparece a lo largo y ancho del espacio en el que se erigieron iglesias románicas. La encontramos en el románico español (Fig. 4) y también en el románico francés, donde la vemos abrir su vagina con las manos para afirmar el gesto de incitación lujuriosa (Fig. 5). La imagen llega hasta las islas británicas, y la encontramos en la iglesia normanda de Kilpeck en Hereford (Fig. 6).

⁷⁴⁸ Los pocos *incunabula* de colecciones de modelos que han sobrevivido anteriores a la primera mitad del s. XIII son muy dispares y escasos. Contamos con el código de Adémar de Chabanne c. 1020, que contiene varios croquis además del texto de la *Psychomachia* de Prudencio y repite algunas cenefas típicas de marfiles carolingios. Existen también algunos folios sueltos conservados en la abadía benedictina de Einsiedeln, Suiza, de la primera mitad del s. XII, y un manuscrito de Berlín de mediados s. XII, así como otro en Londres (Victoria and Albert Museum), que son prácticamente los pocos restantes, si bien no se trata claramente de cuadernos de modelos para la escultura y pudieron servir a los *scriptorium* de igual manera que a los escultores, Stratford (2006), p. 8.

⁷⁴⁹ *Ibidem.*, p. 7.

⁷⁵⁰ La reflexión de M. Larrañaga resulta esclarecedora cuando dice respecto a la iglesia soriana de San Juan de Duero "En este caso, además, la cuestión reviste el interés de que los capiteles que vamos a analizar no podían ser bien observados, por su lejanía, por el público, lo que introduce un elemento de reflexión interesante: la iconografía románica responde a una ideología cristiano-feudal y esta es representada independientemente de quien sea el destinatario. Idéntica observación podríamos realizar respecto a la escultura plasmada, por ejemplo, en el interior de los claustros, mundo cerrado al que pocos más que los monjes tenían acceso"; Larrañaga Zulueta (2007), p. 99.

Como en Kilpeck, estas figuras de los canecillos aparecen frecuentemente trazadas con un particular expresionismo y desproporción, y, en ocasiones, con una gran falta de pericia técnica. La falta de habilidad del artista denota la insistencia en trazar esas imágenes-tipo por artistas improvisados o poco formados y, en todo caso, revela la voluntad de incluir estas representaciones en la iglesia a toda costa. De este modo, resulta poco coherente considerar al románico rural como un arte que, por haber perdido la calidad artística de los grandes centros, olvida también el significado de las formas, como se ha sostenido en ocasiones⁷⁵¹.

Contamos con buenos ejemplos de esta desproporción propia de manos inexpertas en el románico hispano y galo (Figs. 7 y 8). En Cornezuelo la figura sicalíptica resulta especialmente rígida y antinatural, pero logra hacer reconocible la imagen de la mujer obscena (Fig. 7). En Villedieu-sur-Indre es una figura masculina la que, con las piernas dobladas de modo casi irreconocible, deja ver su inmenso miembro sexual (Fig. 8). A su



Figs. 7 y 8. Canecillo de la iglesia de San Miguel de Cornezuelo, 1145, (Burgos, canecillos de la iglesia de Saint Sébastien de Villedieu sur Indre, finales del s. XI, (Indre, Francia).

izquierda, encontramos una representación bestial que también podría ser tachada de decorativa si no fuera porque se repite en iglesias románicas de diversas épocas y procedencias. El animal que ase con sus pezuñas y fauces una especie de barrote reaparece en el románico español y en el italiano (Figs. 9 y 10), dando muestras de la existencia de un prototipo o modelo previo.

⁷⁵¹ Así, J. M. Azcárate dice que hay “centros creadores de temas iconográficos o interpretadores de una forma peculiar de estos temas que en manos de discípulos llegan, en ocasiones, a perder su verdadera significación”; Azcárate (1976), p. 133. Ideas similares respecto al románico rural en García Guinea (1975), p. 163; y en Boto Varela (2000), p. 39.



Figs. 9 y 10. Canecillo de la Ermita de Santa Maria de Tiermes, 1182, Montejo de Tiermes (Soria); canecillo de la fachada de la Catedral de Modena, de finales del s. XI y principios del XII (Emilia Romagna, Italia).

Algunos especialistas han apuntado a las ilustraciones de los Beatos como origen e instrumentos de difusión de la iconografía monumental románica, llegándose a sostener que las bibliotecas benedictinas que perecieron bajo las llamas se llevaron consigo la prueba de la génesis de la iconografía románica en las ilustraciones que acompañaron al *Comentario al*



Fig. 11. Beato de Saint Sever, Fol. 004v, Biblioteca Nacional de Francia, MS lat. 8878, Paris

Apocalipsis de Beato de Liébana, copiado reiteradamente en esta época⁷⁵². Tenemos algunos indicios que pueden avalar el hecho de que los Beatos sirvieran de modelo para los cuadernos de los artistas y para la creación de prototipos iconográficos de canecillos. En el Beato de Saint Sever (c. 1060-1070) encontramos una escena en la que Cristo entrega a Juan su Evangelio (Fig. 11). La escena se enmarca por un arco y unas columnas y, en su exterior, vemos dos

cabezas gesticulantes que sacan la lengua, una de piel oscura y la otra de piel negra con

⁷⁵² Entre ellos Mâle, Kingsley Porter, Puig i Cadafalch, Schapiro y Grodecki, llegando a sostener que si se hubieran conservado los ricos fondos de manuscritos de los monasterios de Cluny, Moissac o Vézelay podríamos determinar los prototipos del arte románico; recogido por Sebastián (1994), p. 223, 274. Estos aspectos serán desarrollados en el Capítulo V.

gruesos labios. Se trata de una de las ilustraciones medievales más antiguas en las que vemos aparecer la figura del negro, que por este tiempo constituye una referencia a los musulmanes, especialmente en este ámbito geográfico⁷⁵³. Pues bien, estas cabezas situadas en el exterior de arco, ya aquí marginales, aparecen en los canecillos románicos con cierta frecuencia, donde proliferan las cabezas humanas y bestiales que sacan la lengua de un modo patente. Inspirados en el Beato de Saint Sever o no, estos canecillos no pueden ser calificados de burlescos y decorativos, y debemos achacar al gesto de sacar la lengua la razón de su divulgación. Entender estas imágenes implicaría investigar sobre el significado de este gesto en los tiempos del románico.

A modo de ejemplo, encontramos cabezas animales sacando la lengua en iglesias románicas de Unx y de Sepúlveda (Figs. 12 y 13), y también en la iglesia francesa de Rioux (Fig. 14).



Figs. 12, 13, 14: Canecillos con cabezas que sacan la lengua en San Martín de Unx, 1156, (Navarra); en la Virgen de la Peña de Sepúlveda, 1144, (Segovia), y en la iglesia de Notre Dame de Rioux, Charente Maritime, mediados del s. XII (Francia).

En Francia abundan estas cabezas bestiales y también en Italia, donde encontramos lo que parece una cabeza de negro sacando la lengua⁷⁵⁴, de ancha nariz y cabellos rizados (Figs. 15 y 16).

La inmensa mayoría de los temas clasificados como profanos en el románico internacional, por no estar inspirados en las Escrituras, se encuentran en multitud de ejemplos de lugares muy distantes entre sí, permitiendo deducir que siguieron patrones representativos similares y que respondieron a una planificación simbólica que constituyó su razón de ser. Este breve recorrido ha pretendido hacer extensible a los canecillos la fuerte similitud temática escultórica de las iglesias románicas hispanas y francesas, para reafirmar el

⁷⁵³ Devisse (1979), Parte II. Vol. I, p. 67, fig. 19.

⁷⁵⁴ Las cabezas de negro son muy habituales en el románico hispano y francés, Monteiro Arias (2009), pp. 129-142, en posible referencia a las cabezas cortadas de los musulmanes. Gómez Gómez (1997), p. 21, considera que representan probablemente a los musulmanes pero que no tienen connotaciones negativas, aunque señala que la representación del negro sirve en ocasiones para hacer referencia al enfrentamiento entre cristianos y musulmanes, pp. 107, 111.

carácter simbólico de estas pequeñas piezas de alero y su participación en el conjunto del proyecto iconográfico desplegado en el románico.



Figs. 15 y 16. Figuras que sacan la lengua en canecillos de la iglesia de Saint Gaultier, s. XII, en Indre (Francia), y en la Catedral de Modena, finales del s. XI y principios de XII, Emilia Romagna (Italia).

En todo caso, la propia homogeneidad del románico apunta a una predeterminación artística, y cuanto sabemos permite afirmar que la imagen era diseñada en su origen y controlada en su ejecución por el clero. Los historiadores han relacionado esta homogeneidad temática con la Reforma eclesiástica y con el plan unificador que se extiende hasta las imágenes de los templos. Así, G. Duby decía que "el parentesco que se percibe entre los monumentos del s. XI depende menos de la vecindad geográfica que de los lazos espirituales que de un extremo a otro de la cristiandad unían a los monasterios depurados por una misma reforma y que estaban por esa razón fraternalmente unidos. Sus dirigentes manifestaban semejante alianza construyendo el mismo tipo de iglesias y engalanándolas con un decorado semejante"⁷⁵⁵. Por encima de todas las congregaciones monásticas del s. XI se yergue la de Cluny, como ya ha sido señalado, que dependió directamente de papado y gozó de completa autonomía respecto a los poderes laicos y a los propios obispos⁷⁵⁶.

La similitud estilística y la contemporaneidad del románico galo e hispano (especialmente en la primera época, pues el estilo durará más en la Península) está en la base de la polémica historiográfica respecto al país en que surgió el estilo, llegando algunos a defender el origen hispano del mismo. Así, Kingsley Porter decía en 1928 "Después de haber dado una ojeada a la arquitectura de la segunda mitad del s. XI, en Francia y en España, nos quedamos perplejos. Los estilos arquitectónicos desarrollados en ambos países están estrechamente relacionados; los monumentos españoles no me parecen posteriores a

⁷⁵⁵ Duby (1993), p. 71.

⁷⁵⁶ La abadía fue instituida en 910, siendo predispuesto de este modo por su fundador al hacerla depender de los mismos patrones que Roma, Pedro y Pablo. Su independencia fue aun mayor gracias al privilegio de los monjes a designar a su abad fuera de toda presión exterior. Se considera que el imperio cluniacense fue erigido por Odilón a principios del s. XI al colocar un amplio grupo de casas modestas bajo un único abad con una concepción de vida monástica común, el *ordo cluniacensis*, elementos que, con la ayuda de la Santa Sede, la convirtieron en lo que luego fue; *Ibidem.*, p. 72.

los franceses, sino más bien anteriores, a juzgar por los elementos que nos han quedado"⁷⁵⁷. Diversos autores franceses entraron en esta polémica defendiendo el origen francés del fenómeno artístico⁷⁵⁸.

Independientemente de esta cuestión (que requeriría de nuevas dataciones y de la aplicación de métodos para el estudio del edificio románico como la Arqueología de la Arquitectura⁷⁵⁹), el impulso clerical y reformador que dio lugar al románico vino desde fuera. El trabajo de J. Weisbach resulta revelador en este sentido, al vincular la imagen románica con el estímulo papal que convirtió este arte en trasposición gráfica de los conceptos principales enunciados en la Reforma⁷⁶⁰. La renovación religiosa y *moral* que se extendió por Occidente tuvo su principal difusor en la imagen artística. Para algunos, esta reforma que llevaría a su plena concreción Gregorio VII, partió siglos antes de una reflexión del monacato sobre su vocación y deberes, llevando a depositar en sus manos un enorme poder y a extender su influencia por Europa. El pensamiento renovador pasó de monjes a obispos, alcanzando a las potestades civiles y a al conjunto de los fieles. Weisbach sostiene que "Si los monasterios cluniacenses dedicaban amplio espacio a la plástica figurativa en sus edificios, no lo hacían por un simple afán decorativo. A él se unía la intención de actuar en forma determinada sobre las almas por medio de la materia y del contenido de las imágenes". Añade que "No habremos de limitarnos únicamente a las obras de arte de los edificios construidos por la orden cluniacense, pues la actitud religiosa iniciada y dirigida por Cluny se convirtió]... [en un fermento del espíritu del tiempo"⁷⁶¹. Lo cierto es que no existe documentación que acredite la participación directa de Cluny en una parte importante de las iglesias analizadas durante el trabajo de campo de este estudio, pero es el arte promovido inicialmente por esta orden el que se implanta de modo generalizado. Así, es especialmente a la Reforma Gregoriana a la que A. C. Quintavalle achaca la promoción de "un auténtico sistema organizado de imágenes, habida cuenta del hecho de que un pueblo de iletrados, prácticamente de analfabetos -también dentro de los círculos religiosos, por lo menos en las zonas periféricas- únicamente podía ser persuadido de la verdad de la Iglesia a través de las imágenes. De ahí, en mi opinión, la primera gran revolución que hoy convenimos en llamar románico, que, inexplicablemente, insta en todo Occidente a una auténtica difusión organizada de una serie de temas y narraciones y, con ello, a la

⁷⁵⁷ "...Es cierto que la girola vino de Francia a España, pero la bóveda de cañón, según todas las probabilidades, siguió el camino contrario, y así ocurrió con otros motivos arquitectónicos, como la cornisa de modillones y la capilla de las reliquias puesta sobre el ábside", Kingsley Porter (1928), p. 66.

⁷⁵⁸ Mâle (1966) y Lambert (1957-1958).

⁷⁵⁹ Este procedimiento permite estudiar estratigráficamente el edificio y conocer la sucesión cronológica en el añadido de los elementos. El reciente estudio de San Isidoro de León mediante esta metodología, por el equipo de Luis Caballero Zoreda (CSIC), en el que tuve el privilegio de participar, ha permitido retrasar considerablemente la fecha de la basílica. Las conclusiones apuntan a la finalización del templo actual a mediados del s. XII, probablemente en tiempo de Alfonso VII, tras lo que la edificación colapsa de modo inmediato y es reparada en las décadas sucesivas. Deseo agradecer a Fernando Arce (CSIC) la explicación de este proceso.

⁷⁶⁰ El arte dependía por completo del sistema de ideas de los círculos dominantes monacales y eclesiásticos y tenía como tarea y como fin servir a la religión", Weisbach (1949), p. 10.

⁷⁶¹ *Ibidem.*, pp. 85-87.

reconsideración total de los edificios religiosos"⁷⁶². Fuera en Roma o en tierras francas donde se fijaron los modelos del arte románico, éste se extiende con mayor profusión por Francia y por el norte de España, existiendo menos ejemplos de románico italiano. Además, sabemos que fueron los monasterios las principales escuelas y talleres para la formación de oficios como la artesanía o la copia de códices, elementos éstos determinantes para la difusión de la cultura y las artes⁷⁶³.

De este modo, la imagen románica constituye una fuente privilegiada para conocer el pensamiento de una época y, contra quienes han querido ver en las representaciones de juglares o de monstruos imágenes costumbristas o decorativas, carentes de implicaciones morales y de significado⁷⁶⁴, conviene recoger algunas evidencias que reflejan los valores concedidos a la imagen. Esto permitirá inscribir la representación artística en su contexto y evitar algunos anacronismos en su interpretación, que han llevado en ocasiones a reducir la condición de este arte a la de émulo fallido del antiguo arte romano⁷⁶⁵.

Las inscripciones que acompañan a las imágenes resultan muy escasas, pero en algunos casos se refieren al modo en que los relieves han de ser leídos. La iglesia navarra de San Miguel de Estella resulta paradigmática en este sentido, pues en ella los autores del programa iconográfico se ven obligados a especificar junto al Pantocrator que la imagen no

⁷⁶² Quintavalle (2008), p. 57.

⁷⁶³ Sebastián (1994), p. 280.

⁷⁶⁴ Autores como Pérez Carmona interpretan una parte de la producción figurativa románica como el simple reflejo del mundo en el que vive sin mayores ambiciones que retratar la vida cotidiana, incluyendo en esta categoría los juegos, los bailes de juglares, la taberna o la caza del halcón, Pérez Carmona (1959), p. 149. Especialmente representativa de la permanencia de la noción del románico como un arte que contiene un significado selectivo sólo aplicable a los tímpanos es el trabajo sobre el monasterio de Silos de Boto Varela (2000). Frases como "Es evidente que en los márgenes de los edificios abundan monstruos esculpidos que no son ni cuento ni comentario. Antes bien parecen figurar por el gusto espontáneo del promotor y del operario", p. 41, chocan completamente con la planificación que se ha observado en relación con la divulgación de unas mismas imágenes-tipo. También achaca esta falta de contenido a los templos de románico rural, donde, a pesar de existir las mismas representaciones que en otros lugares, indica "El criterio de los clérigos rurales debió resultar suficientemente laxo como para admitir -por identificación cultural con los parroquianos- imágenes no consideradas inconvenientes en el contexto secular, y sí, en cambio, en el monaquismo más severo"; Boto Varela (2000), p. 39. También García Guinea decía en 1975 "Indudablemente, los escultores románicos llegaban a interferir unos temas que ni ellos mismos ya comprendían. Estimo que parte de la decoración iconográfica románica, sobre todo en las últimas épocas y de los edificios rurales, se valía de temas que utilizaba mezclados sin una clara constancia de su valor interpretativo. Así, transformaban lo que debía ser un motivo de enseñanza en una simple orla decorativa o, si no llegaban hasta este extremo, a veces, en un afán simbólico unían escenas de un valor similar"; García Guinea (1975), p. 163.

⁷⁶⁵ El propio nombre "Románico" procede de esta consideración. Una parte de las tesis que niegan el mensaje aparejado a las imágenes de los canecillos, o al conjunto del programa escultórico del templo, parten de la visión anacrónica denunciada por R. Pernaud, que está determinada por una perspectiva historiadora desvirtuada por las corrientes artísticas imperantes desde el Renacimiento hasta el s. XIX, cuando el clasicismo sirve de modelo y cuando lo que se persigue al estudiar el arte es la búsqueda de sus orígenes clásicos como si éstos sirvieran de simple modelo. El trabajo de Adhémar (1939) resulta emblemático en este sentido, al explicar la figuración románica a través de la copia irreflexiva de los sarcófagos romanos. Se concibe así el arte como resultado de la imitación, bien de la naturaleza, bien de los maestros o temas antiguos: el arte románico no cumple ni uno ni otro papel. Pernaud pone de manifiesto que esto ha llevado a errores singulares, como a la consideración de que la falta de proporciones de la escultura románica se debiera a la torpeza de los artistas que habrían deseado lograr las proporciones de Fidias, y no a un lenguaje con una función perfectamente adaptada a esta forma; Pernaud (2003), p. 26.

ha de ser adorada en sí misma, constituyendo una simple representación de la divinidad: "NO ES DIOS NI HOMBRE LA IMAGEN PRESENTE QUE CONTEMPLAS, SINO QUE ES DIOS Y HOMBRE A QUIEN LA SAGRADA IMAGEN REPRESENTA"⁷⁶⁶. La inscripción se vuelca aquí en evitar la idolatría y la posible confusión de los fieles entre la imagen de la divinidad y Dios mismo. Esto permite deducir que la imagen tuvo tal autoridad para las gentes que se hizo necesario especificar el alcance de la misma, revelando su función pedagógica. También la Catedral de Jaca expone mediante una inscripción en su puerta oeste el significado del tímpano, que sería difícil interpretar de no ser por ésta⁷⁶⁷.

Sin embargo, las inscripciones en las iglesias románicas no sólo son inusuales sino que resultan generalmente poco esclarecedoras para la interpretación de las imágenes. Así ha sido indicado por estudios específicos de las mismas, donde se indica que, cuando aparecen, suelen ser redundantes y que no se dirigen siempre a la identificación. En otras ocasiones resultan gratuitas y están desvinculadas de la imagen que acompañan⁷⁶⁸. Los errores en las inscripciones son frecuentes apuntando a la ignorancia del artista sobre el significado de las mismas y llevando a deducir que son personas diferentes las que esculpen y las que cincelan el mensaje escrito, lo que explicaría las numerosas contradicciones entre texto e imagen⁷⁶⁹. De este modo, debemos achacar la falta de inscripciones en la escultura románica a la elocuencia que la imagen en sí misma tenía para los espectadores, mucho más comprensible y transparente en su vocabulario figurativo de lo que hubieran sido las inscripciones. A pesar de su analfabetismo, el espectador estuvo versado en un lenguaje figurativo que concretaba las enseñanzas del sermón, un lenguaje que era el de su propia cultura y época, adaptado a su mentalidad.

De este modo, no podemos hallar en las inscripciones demasiada información sobre el significado de la imagen, dado que ésta sirvió de escritura para los iletrados y fue un lenguaje paralelo que no requirió del apoyo escrito. Así lo expresaron teólogos del momento como Gilberto Crispin (1046-1117), abad de Westminster que, a finales del s. XI, equiparaba las imágenes con la escritura al constituir formas que expresan realidades transcendentales⁷⁷⁰. Numerosos pensadores medievales demuestran la voluntad deliberada de librar a la imagen de las apariencias visibles convirtiendo las formas en un medio para transmitir mensajes y conceptos⁷⁷¹.

El Corán latino de Roberto de Ketton de mediados del s. XII recibe anotaciones en su márgenes de una segunda mano y, en una de ellas, se indica que "los hombres son atraídos hacia las cosas invisibles por medio de las cosas que ven; gracias a los símbolos, los hombres

⁷⁶⁶ Azcárate (1976), pp. 133.

⁷⁶⁷ Ocón Alonso (1987), Vol. II, p. 244.

⁷⁶⁸ Leclercq-Marx (1997), pp. 91-102.

⁷⁶⁹ Stratford (2006), p. 9-14; Leclercq-Marx (1997), p. 102; El trabajo de Norman, centrado en la evolución semántica de los temas vinculados con la *Psychomachia* de Prudencio, señala cómo las inscripciones pierden importancia y utilidad en la escultura, pues parecen ser innecesarias para transmitir el mensaje que resulta obvio para el espectador contemporáneo; Norman (1988), p. 37.

⁷⁷⁰ Recogido por Wirth (1999), p. 73.

⁷⁷¹ Un completo trabajo sobre el pensamiento medieval en torno a la imagen en Bruyne (1994).

pueden venerar aquello que está simbolizado; pues, así como los escritos forman al clero, las imágenes forman a los laicos"⁷⁷². Unas décadas antes, Ivo de Chartres fijaba estas consideraciones atorgándoles un carácter de ley en su *Decretum* explicando que "No hay que adorar las pinturas sino dirigir con ellas la memoria de los fieles hacia aquello que debe ser adorado"⁷⁷³.

Existen algunos textos monásticos de polémica antijudía bajo la forma de Diálogo que resultan esclarecedores sobre los valores aparejados a la imagen, dado que se defiende su uso frente al aniconismo judaico. Acusados de idólatras por los colectivos hebreos de Centroeuropa, diversos teólogos componen textos de defensa y ataque doctrinal antijudíos. El ya citado Gilberto Crispin será uno de los primeros, con su *Disputatio Iudei et Christiani* donde indica "Nosotros los cristianos ofrecemos pinturas y esculturas a Dios, pero no las adoramos con culto divino"⁷⁷⁴. También Gilberto de Nogent en su *Tractus de Incarnatione contra Iudaeos* (c. 1110), despliega toda una teoría de la imagen que nos permite entender cómo Cluny concebía el uso de la escultura en los templos. En términos agustinianos, las imágenes son tan sólo "signos visibles", y no son los santos sino sus "significados" los que son objeto de adoración. Nogent explica cómo la mirada dirigida hacia las pinturas sorprende al espíritu "que deambula" y le obliga a operar una interiorización. El monje cluniacense trata de describir el proceso mental y los efectos combinados de la percepción y de la devoción, lo cual constituye una aportación muy original para su tiempo y demuestra una gran psicología en la elaboración de programas iconográficos. El cluniacense evidencia también la necesidad de las imágenes para hacer comprender las verdades de la fe a los iletrados⁷⁷⁵.

Ruperto de Deutz escribía otro tratado antijudío en 1126 donde defiende el uso de las imágenes y habla en primera persona de su creación, evidenciando que son los clérigos los que disponen estas representaciones, diciendo que "Por todo ello yo esculpo imágenes"⁷⁷⁶. El monje valón apunta al uso de imágenes sagradas y también de *memorabilia*, que son

⁷⁷² Daniel (1993), pp. 272-273, denomina Anotador de Ketton a los comentarios en los márgenes del Corán latino de la Oxford Bodleian Library, MS CCCD 184, p. 50, concretamente junto a la Sura I.

⁷⁷³ Traducido por J. Wirth como "Il ne faut pas adorer les peintures dans les églises, mais remettre par elles dans la mémoire des fidèles ce qu'il faut adorer", Yves de Chartres, *Decretum*, c. 40, col. 206 y sgg; Wirth (1999), pp. 42-44, ofrece más ejemplos de esta actitud mental.

⁷⁷⁴ Recogido por Schmitt (1992), p. 247.

⁷⁷⁵ Indica "nosotros, los monjes, que tenemos conocimiento directo de las Escrituras, podemos apartar las imágenes (*remota imaginatione*). Éstas, por lo contrario, son necesarias para los iletrados", todas las reflexiones de Gilberto recogidas en *Ibidem.*, pp. 247-248.

⁷⁷⁶ C'est pourquoi légitimement je sculpte des ciselures et je tourne les bois sur tous les murs des églises, et je ne multiplie pas seulement les chérubins et les palmes (elementos del arca de la Alianza que acaba de citar para justificar la creación cristiana de imágenes), mais aussi les diverses peintures qui représentent à ma mémoire les actions des saints, la foi des patriarches, la vérité des prophètes, la gloire des rois, la béatitude des apôtres et les victoires des martyrs, tandis qu'entre les images sacrées d'eux tous, la croix adorable de mon Sauveur m'éblouit de son éclat". Ruperto de Deutz escribe otro tratado antijudío en 1126 *Anulus sive Dialogus inter Christianum et Iudaeum*, bajo forma de auténtico debate entre dos representantes de ambas religiones. Ante la acusación de idolatría del judío con la que arranca el diálogo (basada en el Éxodo 20, 4), Ruperto se defiende bajo argumentos similares a los de los tratadistas de su tiempo: los cristianos no adoran *simulachrum* sino *signum veritatis*; recogido en *Ibidem.*, pp. 248-249.

representaciones narrativas de las "gesta" cristianas, con la función de hacer presente en la memoria de todos la historia sagrada⁷⁷⁷, y donde se incluirían las leyendas de los caballeros épicos que defendieron la Iglesia.

De este modo, observamos una continua justificación del uso de la imagen entre los monjes cristianos de tiempos románicos que se proclaman autores y responsables de las mismas⁷⁷⁸. Se aprecia una fuerte presencia del miedo a propiciar la idolatría que viene a motivar estos escritos, razón por la cual se centran principalmente en las imágenes sagradas, existiendo menores referencias a las representaciones pecaminosas, por ser menos susceptibles de ser adoradas, según señalan algunos expertos⁷⁷⁹. No obstante, algunos clérigos justificaron también la representación de los malvados, con el fin de apartar a los fieles del mal, y la figuración de los demonios para atemorizar y corregir mediante el miedo a los suplicios⁷⁸⁰. La justificación fundamental para la elaboración de estas imágenes negativas se buscó en las Escrituras, en el pasaje que Yahvé invita a Ezequiel a entrar en el templo idólatrico para ver las abominaciones allí realizadas. El profeta abre un agujero en la pared y observa el interior por indicación de Dios: "Entré y observé: toda clase de representaciones de reptiles y animales repugnantes, y todas las basuras de la casa de Israel estaban grabados en la pared, todo alrededor", Ezequiel (8, 5-12). Algunos clérigos recogieron este pasaje para defender las representaciones negativas, como Guillermo Durand (s. XIII) que defendía un uso de las pinturas para representar las malas acciones con el fin de evitarlas, citando después el pasaje de Ezequiel⁷⁸¹.

Ante el fuerte carácter simbólico de la imagen románica, algunos historiadores han señalado el peligro de asumir que cada observador poseía el mismo conocimiento de los relatos míticos, bíblicos e históricos que tuvieron los monjes⁷⁸². A este respecto se hace necesario entender que estas imágenes tuvieron varios niveles de lectura, y que la profunda exégesis bíblica, doctrinal y moral que albergaban era reductible a un mensaje sintético, fácilmente comprensible, generalmente presentado mediante la contraposición simplista de contrarios, de figuras negativas y positivas. Testimonios como el de Honorio Augustodunensis, hacia mediados del s. XII, desvelan la noción sobre esos dos niveles diferentes de significación: uno esotérico dirigido a los *litterati* y otro exotérico destinado al resto de la feligresía⁷⁸³.

⁷⁷⁷ *Ibidem.*, p. 249.

⁷⁷⁸ Los propios artistas fueron, en numerosos casos, monjes y eclesiásticos. Pinedo (1930), pp. 16-21, recoge ejemplos como el del tímpano de Armentia, firmado por un tal Rodrigo, tratándose para el autor de Rodrigo Cascante, obispo de Calahorra entre 1146 y 1190.

⁷⁷⁹ Wirth considera que las representaciones negativas de pecadores corrían menos riesgo de ser adoradas, razón por la que se codifica prioritariamente la representación sagrada y el modo en que debía ser contemplada e interpretada, Wirth (1999), pp 32-41.

⁷⁸⁰ "À en croire Luc de Tuy, les images profanes se justifiaient par l'exaltation de toute la création et la représentation du mal devrait en détourner, sans pour autant rendre l'église laide", *Ibidem.*, p. 266.

⁷⁸¹ "Un usage modéré des peintures pour représenter les mauvaises actions à éviter et les bonnes à imiter n'est point répréhensible. Aussi le Seigneur dit-il à Ézéchiél...", Guillaume Durand, citado por Wirth (1999), p. 266.

⁷⁸² Como si fuera un observador ideal, un "super-reader... able to understand imagery on various levels, literal, metaphorical, and analogical" Mathews (2001), p. 7.

⁷⁸³ En su *Gemma Animae*, c. 132; recogido por Boto Varela (2000), p. 49.

Los textos monásticos de tiempos románicos ponen así de manifiesto la función de la imagen de expresar la idea por encima del parecido físico⁷⁸⁴. De ahí el carácter abstracto y sintético de la imagen románica, que adquiere formas feístas y desproporcionadas para evitar la confusión de las ideas con la materia⁷⁸⁵. La belleza de la imagen se entiende en términos de armonía compositiva y de equilibrio, pero su aspecto sensual y verista era evitado para impedir con ello la idolatría. De este modo, los estudios de mentalidades medievales ponen de manifiesto la riqueza de estas representaciones para el estudio del pensamiento de aquél tiempo, al comprobar la importancia que la imagen adquiere en el discurso teológico⁷⁸⁶. El símbolo es más fácilmente expresable a través de imágenes, por lo que la escultura alcanza, en algunos aspectos, una mayor importancia que la palabra para comunicar ciertos valores, no sólo por el analfabetismo de los fieles, sino porque el emisor humano del mensaje desaparece en el momento en que éste pasa a la piedra, mostrándose las ideas como inmutables y verdaderas por estar insertas en el templo de Dios. La imagen tiene una elevada capacidad de inmediatez y de impacto, de síntesis de conceptos, facilitando el proceso de representación mental que propicia el texto escrito a los clérigos cultivados. La imagen permitió llegar al fiel por un medio más instintivo, más capaz de suscitar emociones y de grabarse en la mente del espectador, con un lenguaje adaptado a su bagaje cultural⁷⁸⁷.

En algunos aspectos el conocimiento de la imagen románica es aun muy limitado, especialmente en lo relativo a las representaciones denominadas profanas, que no pueden ser explicadas a través de la Biblia y que contienen mensajes más apegados a la realidad social y política. La escultura es una fuente importante para el estudio de la Historia medieval y resulta especialmente rica por el alto número de ejemplos conservados y por su capacidad de transmitir una gran información⁷⁸⁸. Descifrar el mensaje de algunas de estas imágenes es el mejor medio para reivindicar su capacidad simbólica, pues la Historia de la Ciencia demuestra que la tendencia inicial de los estudiosos ante la existencia de signos y

⁷⁸⁴ Wirth (1999), p. 271.

⁷⁸⁵ La deliberada falta de belleza en el sentido clásico y de todos aquellos elementos que conformaran el concepto de belleza desde la Antigüedad en el arte románico se produce en beneficio del mensaje que la imagen debía encerrar, siendo invertidos los postulados del arte. En palabras de Weisbach "Una forma alejada de la belleza natural tiene que llenar una función expresiva al servicio de una idea religiosa. Por medio de la forma, el que la contempla debe ser movido a un íntimo vivir y sentir de hechos religiosos y mandamientos eclesiásticos", Weisbach (1949), p. 15.

⁷⁸⁶ Así, M. Hervé indica "Comme les textes, les enluminures, les peintures et les sculptures se sont révélés être des gisements de sens à peu près inépuisables" y que existe toda una "sémiotique de l'image, riche en enseignements, pour l'histoire des mentalités", denunciando que gran parte de las malas interpretaciones de la imagen medieval se deben a su consideración como simples ilustraciones o a su interpretación en sentido literal, así como "les projections idéologiques spontanées, révélatrices des préjugés tenaces à l'encontre du Moyen Age, déterminent d'autres fausses interprétations"; Hervé (1996), pp. 77- 78.

⁷⁸⁷ Así, dice M. Davy "Gracias al símbolo, un orden incommunicable por la escritura o por la palabra será transmitido, tanto por el tratado de teología como por el sermón o por la imagen de un capitel", Davy (1964), p. 34.

⁷⁸⁸ Brunel y Lalou (1992) indicandirían "L'étude des images, qui est encore à ses débuts, devrait apporter énormément d'éléments nouveaux à l'Histoire médiévale", Brunel y Lalou (1992), p. 197.

formas herméticas es la negación de todo significado, como ocurrió con los jeroglíficos egipcios, considerados al principio como simples decoraciones incoherentes⁷⁸⁹.

Como el arte, el pensamiento plenomedieval es eminentemente simbólico, pues los acontecimientos terrenales se situaron en una perspectiva trascendente, llevando a ver señales divinas en una derrota guerrera o interpretando la conservación incorrupta de un cadáver como síntoma irrefutable de santidad⁷⁹⁰. El mundo exterior fue manifestación de un ámbito espiritual para los hombres y mujeres de tiempos románicos y cuando la imagen artística representaba elementos y personajes terrenales no era para retratarlos, sino para revestirlos de valores y para traducirlos a los términos con los que la Iglesia explicaba la realidad.

He creído necesaria la elaboración de este largo capítulo para delimitar el marco teórico del presente estudio, basado, por un lado, en la creciente difusión de la ideología desarrollada contra el Islam conforme avanza la guerra contra el mismo y, por otro, en la función asignada a la imagen de transmitir mensajes a los fieles. Estos son los puntos de partida para el estudio de algunos relieves románicos hispanos como representaciones del enemigo religioso y espiritual, pretendiendo abordar esta cuestión con una visión de conjunto que permita conocer la propagación de estas imágenes y las nociones que llevaron aparejadas. La metodología empleada se basa igualmente en el uso de las fuentes escritas relativas a la percepción de los musulmanes para la interpretación de la imagen, pues ésta requiere de todos los indicios posibles sobre la mentalidad de su época para ser comprendida.

F. García Fitz decía al iniciar su estudio sobre la experiencia castellano-leonesa frente al Islam: “en cualquier análisis de las estrategias de expansión de los reinos de Castilla y León frente al Islam peninsular, resulta imprescindible el acercamiento a aquéllos medios no bélicos en su esencia, pero que fueron utilizados explícita o implícitamente, en la consecución de los fines propuestos por los dirigentes políticos”⁷⁹¹. Esta investigación parte de la consideración de que algunas imágenes románicas sirvieron para ese fin, tratando de completar los estudios parciales hasta el momento sobre esta cuestión e identificando nuevos temas iconográficos que pudieron servir de soporte para la campaña ideológica que alentó y propició la guerra contra los musulmanes. La proliferación de estas imágenes fue necesaria para lograr involucrar en la lucha a los numerosos combatientes que participaron

⁷⁸⁹ A principios del siglo pasado el egiptólogo alemán Adolf Erman consideraba las imágenes de las tumbas como “fantasías incoherentes”, y tachaba de “desvarío de unas pocas personas” las explicaciones que buscaban ver en esas imágenes contenidos de tipo escatológico y religioso, Como recoge Matthias Seidel, Seidel (1997), p. 222.

⁷⁹⁰ “Si se quiere distinguir al culpable del inocente, se le aplica a ambos el hierro candente, a la espera de que el estado de las heridas designe al pecador. Se los sumerge en el agua y ésta rechazará al impuro.”; Duby (1993), p. 56.

⁷⁹¹ García Fitz (2002), p. 19.

en la misma y para evitar disidencias en un contexto social en el que los musulmanes y los cristianos pudieron establecer contactos y relaciones afines. La unión de los cristianos frente a un enemigo común constituyó un importante elemento de cohesión en una sociedad feudal que no fue ajena a la conflictividad social y a las posiciones disidentes hacia los círculos de poder⁷⁹². La necesidad de legitimación de la campaña bélica estuvo en el origen de la propagación de una imagen negativa del musulmán que fue preciso inculcar para lograr el alistamiento guerrero⁷⁹³. Humberto de Romans indicaba hacia 1260 que las imágenes de los antiguos guerreros de la fe se orientaban a propiciar un proceso de identificación entre los nuevos luchadores potenciales en las cruzadas, y animaba a los predicadores a hacer referencia a los santos guerreros para lograr el alistamiento⁷⁹⁴.

De este modo, fue preciso desplegar todos los medios posibles para convencer del carácter sagrado de la contienda y legitimarla ante las posibles fisuras derivadas del sacrificio de la vida propia, de la perpetración de matanzas o de las cuantiosas pérdidas humanas que sufrieron los que se quedaron. En ese proceso de sacralización de la guerra, de síntesis entre lo militar y lo religioso, la imagen aparejada a la iglesia constituyó un medio idóneo y necesario para incluir a los caballeros entre los santos y a los musulmanes entre los condenados. La gran autoridad que tuvo la imagen adosada al edificio religioso no debe ser subestimada. La consagración de las iglesias implicaba la transformación de su espacio en un lugar de salvación y en el ámbito terrestre más cercano a la divinidad⁷⁹⁵, y las actas de consagración en territorio hispano incluyen referencias al proceso de liberación del "yugo

⁷⁹² Aunque en una cronología bajomedieval, el estudio de M. Larrañaga sobre la conflictividad social en Navarra demuestra la existencia de resistencias antiseñoriales y conflictos verticales originados en las desigualdades del propio sistema feudal, Miguel Larrañaga (2005), todo el estudio y particularmente pp. 121-138.

⁷⁹³ En un contexto histórico más moderno Ginzburg ha podido demostrar con su trabajo *El queso y los gusanos* que en el s. XVI existió en el norte de Italia una corriente popular, favorecida por la circulación de libros impresos pero también de transmisión oral, favorable a la tolerancia religiosa hacia turcos y judíos, que se manifiesta a través del proceso al molinero Menocchio. El proceso inquisitorial al que se ve sometido trata de combatir sus ideas subversivas y demuestra de alguna manera que fue necesaria la continua acción de la Iglesia para evitar que los fieles desarrollaran una ideología diferente a la sostenida por las autoridades religiosas. Un buen ejemplo son sus afirmaciones relativas a que había "nacido cristiano y quería vivir como cristiano, pero si hubiese nacido turco habría querido seguir siendo turco"... [Dios padre tiene varios hijos que ama, los cristianos, los turcos y los hebreos, y a todos ha dado la voluntad de vivir en su ley, y no se sabe cuál es la buena"; Ginzburg (2001), p. 107, Proc. N° 285, vistas del 12 julio, 19 de julio y 5 de agosto de 1599. Éstas, aunque propiciadas por la circulación de ideas derivada de la imprenta y la incipiente alfabetización de los laicos, poseen un "sólido estrato de cultura oral" *Ibidem.*, p. 136, estando presentes en un tiempo en que existen numerosos textos antiislámicos y cuando los turcos están a las puertas de Viena.

⁷⁹⁴ En su libro dedicado a la predicación de la cruzada introduce un capítulo titulado *De exemplis antiquorum que inducent ad bellum contra saracenos* donde indica que, si en las residencias señoriales aparecen representadas las gestas caballerescas para inducir a emularlas, era preciso y coherente decorar las iglesias con las empresas de los antiguos guerreros de la fe para favorecer un proceso de identificación, animando especialmente a los predicadores de cruzada a hacer referencia constante a esos santos soldados para sensibilizar a los fieles; Curzi (2007 c), p. 536.

⁷⁹⁵ Desde el s. XI los preámbulos de consagración abacial, en el marco de la expansión eclesiástica, se entendían como la plasmación de la concepción de una conquista cristiana, arraigada en sus precedentes veterotestamentarios de la Alianza y en la propia misión evangélica que viene a ser el modelo de expansión benedictina, a imitación de la misión de los Apóstoles, Zimmerman (2003), p. 47.

sarraceno"⁷⁹⁶. De alguna manera, las imágenes adosadas al templo venían a asociarse directamente a la palabra de Dios, que expresaba en los muros de su casa cuanto aprobaba y condenaba, las acciones que conducirían a la salvación y las que eran causa de terribles castigos. Al iniciar este capítulo señalaba que un alto porcentaje de las iglesias estudiadas se ubican en lugares que antaño fueran ocupados por los musulmanes. La rememoración de este pasado y la necesidad de continuar la lucha territorial para propiciar la expansión de la Iglesia hizo que el combate contra el Islam estuviera muy presente.

La existencia de este mensaje en las imágenes de los templos permite explicar un fenómeno tan exhaustivo e intenso de conquista cristiana de la Península mediante la eficaz propagación de una noción de los musulmanes distorsionada y demonizadora. Esta imagen del *infiel* que dejó tantos testimonios escritos pasó también a los relieves de las iglesias, siendo éste el lugar más propicio para plasmar la percepción moral del enemigo ante quienes sólo leían en la piedra.

⁷⁹⁶ Actas como la de Ripoll así lo demuestran, donde el conde Guifredo dice, en 977, fundar el monasterio tras expulsar a los "hijos de Agar" estableciendo un paralelo entre su obra y la de los Apóstoles; *Ibidem.*, pp. 48-51.

CAPÍTULO II.

EL COMBATE ENTRE CABALLEROS Y PEONES EN LA ESCULTURA ROMÁNICA HISPANA: TÉCNICAS E INSTRUMENTOS GUERREROS.

*La escultura sacra acoge entonces entre los tributos de la fuerza divina, las cotas, las lorigas,
los yelmos, los escudos y un ejército de lanzas en punta contra las fuerzas de la noche.*

Georges Duby

La época de las Catedrales. Arte y Sociedad 980-1420.

1. APROXIMACIÓN AL TEMA DE LOS CABALLEROS ENFRENTADOS Y A LAS ESCENAS DE LUCHA

La representación de los caballeros enfrentados es una de las más características y reiteradas del arte románico hispano, y aparece bajo una considerable variedad de fórmulas iconográficas. A ella se suman numerosas imágenes de lucha entre guerreros a pie o peones, reconocibles por el atuendo militar de época plenomedieval. Se puede hablar de una auténtica explosión de esta iconografía, que vino a coincidir con la creciente relevancia social de la figura del caballero en el contexto social y político del románico, llegando a adquirir un carácter mítico propagado por los cantares de gesta que sonaban por todos los rincones de la cristiandad occidental.

Son estas representaciones las más oportunas para abrir la parte central de este estudio, dedicada a la iconografía románica en su faceta de soporte de la guerra ideológica y territorial contra el Islam, por estar relacionadas de modo evidente con el contexto de conflicto político y religioso.

La historiografía ha considerado mayoritariamente esta iconografía como la representación de la lucha de cristianos contra musulmanes¹. En este sentido, el combate entre caballeros suele vincularse a la poesía épica que ensalzó la figura del guerrero como paradigma de su tiempo².

No obstante, no faltan quienes han querido otorgar un carácter más general a estas imágenes entendiéndolas como la representación de la lucha del bien contra el mal³. Resulta muy habitual que las imágenes románicas sean entendidas de ese modo genérico por su fuerte carácter simbólico que, concordando con la mentalidad dualista y

¹ García Flores (2001), pp. 267-291; Gómez Gómez (2006), pp. 17-18; García Páramo (1993), sin paginar; Lacarra (1934), pp. 321-338; Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Vol. I, p. 485; Lejeune y Stiennon (1971); Núñez Rodríguez (1995), pp. 71-113; Ruiz Maldonado (1986), Sánchez Sierra (1992), p. 94, entre otros citados a lo largo del capítulo. De especial importancia son los recientes trabajos de G. Curzi que serán citados a lo largo de este capítulo y el siguiente.

² Lejeune y Stiennon (1971); Ruiz Maldonado (1986), pp. 37-54; Seidel (1981), p.72, junto a otros que se citarán más adelante.

³ Kingsley Porter (1928), p. 81; si bien las relaciona con los cantares de gesta centrados, por lo general, en la guerra sacralizada contra el Islam; Pinedo (1930), p. 111 comprende el combate en términos bíblicos de lucha genérica contra el pecado, así como Ruiz Maldonado (1978), pp. 75-81, aunque en trabajos posteriores, citado en las páginas siguientes, relaciona las escenas de modo más concreto con la lucha contra el Islam.

simplificadora de raíz agustiniana, se expresa mediante la oposición de contrarios⁴. En este sentido, el combate entre caballeros ha sido relacionado con pasajes bíblicos, en los que posiblemente la guerra y la caballería fueron amparadas y donde se concede un simbolismo espiritual a las armas del caballero. Es el caso la Epístola 6 de San Pablo a los Efesios (13-17), que dice:

"Por eso, tomad las armas de Dios, para que podáis resistir en el día malo, y después de haber vencido todo, manteneos firmes. ¡En pie!, pues; ceñida vuestra cintura con la Verdad y revestidos de la Justicia como coraza, calzados los pies con el Celo por el Evangelio de la paz, abrazando siempre el escudo de la Fe, para que podáis apagar con él todos los encendidos dardos del Maligno. Tomad, también, el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu, que es la Palabra de Dios"⁵.

No cabe duda de que el bien y el mal están representados en estas escenas que además hacen alusión directa al combate entre cristianos y musulmanes⁶, como defienden gran parte de los autores y como trataré de demostrar. Conviene señalar que tampoco las fuentes latinas plenomedievales aluden, por lo general, al bien y al mal en términos generales, pues se suelen identificar colectivos con cada una de estas dos nociones, frecuentemente al cristiano y al musulmán o el *pagano*, respectivamente. Las representaciones guerreras que veremos contienen así un significado que se manifiesta simultáneamente a dos niveles simbólicos, conjugando la victoria terrenal sobre el Islam con la propia salvación espiritual como facetas indisociables de una misma realidad.

1. 1. ORIGEN SIMBÓLICO DEL MOTIVO DE LOS CABALLEROS ENFRENTADOS: *LA PSYCHOMACHIA*

Generalmente, las posturas contrarias a relacionar la representación de caballeros y guerreros con el contexto inmediato y particularmente con el de la lucha contra los musulmanes, se aferran a los orígenes simbólicos del motivo en la vieja *Psychomachia* de Prudencio⁷. Recuérdese que Prudencio fue un poeta latino hispanorromano del s. IV que

⁴ Paolini (1995), pp. 197-238.

⁵ Pinedo (1930), p. 111, lo relaciona con esta iconografía por coincidir las armas citadas en este pasaje. Sobre el modo en que los personajes bíblicos sirven en el arte para representar individuos del presente y para legitimar acciones políticas o guerreras ver Monteiro Arias (2007 a), pp. 64-87.

⁶ Seidel (1981), p. 72, También Sicart señala que la lucha entre el bien y el mal representada por la temática guerrera viene a ser una representación clara de la batalla entre el cristianismo y sus enemigos, Sicart Giménez (1982), p. 29.

⁷ Tradición historiográfica recogida por Lejeune y Stiennon para rebatirla. Señalan que, aunque algunos autores han considerado la representación de la lucha entre caballeros como la lucha de virtudes y vicios, dado que ese es el precedente iconográfico más claro y directo, en el contexto del románico no pueden interpretarse de ese modo, sino como la alusión a personajes y colectivos más concretos: "One knight does not represent Good and

escribió una composición sobre la batalla entre las virtudes y los vicios encarnadas en figuras alegóricas. Aunque la obra gozó de gran difusión y llegó a ser ilustrada, no se conservan ejemplares miniados medievales de procedencia hispana.

Es la historiografía más antigua la que tiende a interpretar el combate entre caballeros como la lucha del bien contra el mal, entre *superbia* y *humilitas* a modo de *Psychomachia*⁸. Estas interpretaciones se apoyan con frecuencia en textos medievales que apuntan a la dimensión espiritual del combate. Ruiz Maldonado recogía hace décadas un fragmento textual que acompaña la escena de los caballeros enfrentados en el Salterio de Saint Albans, que reza así:

"al igual que estos guerreros se defienden con sus cuerpos, debemos alertar y preparar nuestros espíritus. Que la sangre de los mártires y su limpio origen iluminen el libro de la vida y anuncien el amor celestial"⁹.

Pero las connotaciones espirituales de estas escenas de lucha, como veremos, no prevalecen sobre su alusión al contexto guerrero, muy al contrario. Las imágenes remiten de modo claro y directo al ambiente de la guerra sacralizada contra el Islam, y la insistencia en parangonarlas con la lucha contra el mal, o contra los vicios, respondió a la voluntad de conceder esa misma dimensión espiritual a la propia guerra antimusulmana. El combate contra el *infiel* se presenta así como una lucha que no es sólo mundana sino también espiritual, como el combate contra el demonio. De este modo, las imágenes vienen a participar de la sacralización de la guerra, contribuyendo a concebirla como un acto de fe y cumpliendo la función social de alentar a los caballeros a emprender el combate, además de presentar su labor como la defensa de la cristiandad de cara a toda la comunidad de fieles.

En la escultura románica sólo encontramos una relación explícita y directa entre las figuras guerreras y la *Psychomachia* en la iglesia francesa de Notre Dame du Port, en Clermont (Auvernia). En un capitel del interior, dos personajes pertrechados con atuendo militar cruzan sus lanzas aplastando sendas figuras humanas y desnudas que sacan la lengua. En sus escudos, dos inscripciones los identifican con la Caridad y la Avaricia, contraponiendo virtud y pecado¹⁰ (Fig. 1). No obstante, y a pesar de la inscripción, ambos guerreros pisan dos figuras idénticas y desnudas que sacan la lengua, unidos en un acto de triunfo sobre estos seres negativos. Nada diferencia a un guerrero del otro salvo la

the other Evil"; Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 25. En la *Psychomachia* y sus ilustraciones la figura del caballero que aplasta a un enemigo con su caballo representa la Soberbia, Seidel (1981), p. 56.

⁸ Postura paradigmática en este sentido es la de Pinedo (1930), p. 111. La consideración prioritaria de la vertiente trascendental de esta temática sobre la bélica viene resumida en los primeros trabajos de Ruiz Maldonado (1978), pp. 75-81, y Ruiz Maldonado (1979), pp. 271-283. Su monográfico posterior Ruiz Maldonado (1986) desplaza ese tipo de interpretaciones en beneficio de la contextualización en las luchas cristiano-musulmanas.

⁹ El combate aparece sobre una inicial (Fol. 72r). Ruiz Maldonado (1978), p. 78. La alusión a la sangre de los mártires ha de ser entendida, en el contexto que nos ocupa, a la noción de los combatientes como mártires, tras el establecimiento de la indulgencia para los cruzados y la consideración de los caídos en Tierra Santa y en la Península como mártires.

¹⁰ A su lado, la figura alegórica de la Ira se encarna en la imagen de un púgil forzado que blande un cuchillo bajo la inscripción IRA SE OCCIDIT, en referencia al suicidio.

inscripción, que parece contradecir el mensaje del capitel. Todo apunta a una mutación simbólica del tradicional combate de vicios y virtudes, sirviendo el antiguo modelo iconográfico (con sus inscripciones incluidas) para aludir a nuevos contenidos¹¹. Ambos soldados parecen, por tanto, positivos al aplastar a estos seres malignos al modo en que lo hacen los santos guerreros con el dragón o el demonio, y de la manera en que Cristo en la Anástasis clava su cruz sobre el maligno al que pisa.

La lucha entre virtudes y vicios constituye un tema paradigmático y muy antiguo en el mundo medieval y adquiere nuevas funciones y connotaciones simbólicas en el contexto que estudiamos. Según R. Lejeune y J. Stiennon, es a partir de principios del s. XII (momento en que el asunto aparece en la escultura monumental) cuando estos temas de amplios significados empiezan a hacer referencia a aspectos mucho más precisos y concretos relacionados con los actos de armas del momento, que los hace cercanos y accesibles al fiel¹². Las ilustraciones de la *Psychomachia*, estructuradas en eje y basadas en la contraposición de dos entes de signo contrario, estarían así en la génesis de la representación de los caballeros enfrentados, los cuales ejemplificarían un combate espiritual contra el mal, además del territorial contra el Islam. En este sentido, algunos autores como Seidel han considerado la escultura románica como una deliberada contemporización de la *Psychomachia*, que habría sido transformada en un cantar de gesta¹³.

El trabajo monográfico de J. Norman sobre la evolución artística de la *Psychomachia* resulta muy esclarecedor. La representación gráfica de la batalla alegórica librada por el alma, tema central del poema de Prudencio, alcanza su más alto grado de difusión iconográfica en el s. XII, según la autora¹⁴. Su éxito quedó garantizado por equiparar la lucha guerrera con el conflicto espiritual, pero la evolución del significado de las imágenes procedentes de la *Psychomachia* varió en función del contexto, siendo portador de valores eclesiásticos contemporáneos y de la ideología de cruzada en tiempos románicos¹⁵. La autora denuncia la inclinación de los estudios sobre este tema por el análisis formal sin profundización su contenido¹⁶.

La conexión entre la lucha antiislámica y la librada contra el pecado hunde sus raíces en el primer pensamiento cristiano que contrapone la fe en Cristo a la herejía, la

¹¹ La indumentaria guerrera carolingia y la falta de numerosos detalles procedentes del poema, vinculan la imagen directamente con su contexto histórico para Norman, pues el escultor expresa la alegoría de la lucha del alma en términos guerreros contemporáneos, Norman (1988), pp. 29-31.

¹² Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp. 25-27.

¹³ Seidel subraya el hecho de que los caballeros románicos han de interpretarse como representación de la lucha del cristianismo contra el Islam, del mismo modo que la Crónica de Pseudo-Turpín (en su capítulo 9) describe la lucha contra los musulmanes exactamente en términos de combate de la virtud contra el vicio, Seidel (1976 b), p. 40; Seidel (1981), pp.55-56.

¹⁴ Norman (1988), p. VII.

¹⁵ *Ibidem.*, pp. 3, 5. La autora identifica directamente algunas de estas imágenes, entre ellas, la batalla representada en forma de combate individual en la puerta de la fachada occidental de la iglesia románica de Castelvieu como imagen inspirada en la batalla de Cutanda (1120, Teruel) contra los musulmanes en la que hubo participación franca, adaptándose el prototipo iconográfico de la *Psychomachia* a la historia contemporánea, Norman (1988), pp. 55-56.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 10, notas.

verdad al error, el bien al mal¹⁷. Aunque no existen evidencias de una referencia directa a la *Psychomachia* en los caballeros enfrentados (pues prima la alusión al contexto bélico contemporáneo en indumentaria, armamento y otros símbolos parlantes), el esquema compositivo se origina en aquellas ilustraciones, permitiendo que los combates románicos representen el enfrentamiento en un sentido muy genérico. No se trata tanto, como explica Norman, de una variación del concepto de Prudencio, como de la interpretación alegórica de los acontecimientos contemporáneos. En este sentido, señala que numerosas alteraciones de la iconografía de la *Psychomachia*, especialmente las que incorporan atuendo guerrero de la época, vienen a ligar las imágenes al momento presente, convirtiéndose en crónica contemporánea con sentido alegórico¹⁸. Así, incluso cuando la obra literaria de Prudencio permanece como fuente principal de algunas de estas representaciones (como en el caso de Note Dame du Port), se produce una clara separación entre el prototipo visual respecto de su fuente literaria, primando el contexto decorativo y temático en el que la alegoría aparece incorporada. De este modo, la metáfora del triunfo de la virtud sobre el vicio se fue separando cada vez más de su origen literario en beneficio de nuevos mensajes que, en el s. XII, transformaron el sentido de dichas alegorías, llegando a convertirse en representaciones fijas con un único significado¹⁹. A este respecto, Norman considera especialmente importante el concepto en auge de *guerra santa* derivado de la predicación de la cruzada y vinculado a las enseñanzas cluniacenses, donde la guerra espiritual contra el demonio constituía una metáfora recurrente. La cristiandad militante y sus llamadas a una "aristocracia guerrera", patrones importantes de las iglesias en regiones como Aquitania, constituyeron el objeto y fin de esta temática para la autora, que sigue a Seidel en esta interpretación. También vincula la *Psychomachia* con el camino de Santiago y con la "reconquista de España"²⁰.

Por otro lado, la ambivalencia de las escenas guerreras románicas se explica acudiendo a las fuentes escritas, donde comprobamos que el combate contra el Islam era concebido como una *Psychomachia*. La *Vita Maioli*, de finales del s. X, contaba cómo el abad cluniacense se servía del texto de Prudencio para exhortar a sus tropas a expulsar a los *sarracenos*²¹. Por su parte, el Pseudo Turpín (c. 1130) otorgaba esta lectura a las míticas campañas carolingias contra los musulmanes:

"Y como los guerreros de Carlomagno murieron en el combate por la fe de Cristo, de la misma manera también debemos nosotros morir por los vicios y

¹⁷Morin (2009) sin paginar, especialmente nota 14; Un trabajo específico sobre el dualismo medieval existe Paolini (1995), pp. 197-238. Ruiz Maldonado (1986), pp. 50-52, relaciona ese dualismo con la imagen, igual que Nuñez Rodríguez (1995), p. 77.

¹⁸*Ibidem.*, p. 57, 64.

¹⁹*Ibidem.*, pp. 27-28.

²⁰*Ibidem.*, pp. 28-29.

²¹ Escrita por Odilon, el cuarto abad de Cluny, cuenta la Vida de Mayol, quien fuera capturado por los musulmanes y "libertador" de Provenza, Henriot (2000), p. 211.

vivir por las santas virtudes en el mundo hasta que merezcamos tener la florida palma del triunfo en el reino celestial"²².

De este modo, el hecho de que las ilustraciones de la *Psychomachia* se sitúen en el origen simbólico de los caballeros románicos no entra en contradicción con el nuevo carácter que estas imágenes adquieren, como se analizará en las páginas que siguen.

1. 2. ORIGEN FIGURATIVO DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS CABALLEROS ENFRENTADOS

Algunos autores como A. Kingsley Porter (siempre propenso a defender la primacía hispana en la formación del románico) apuntan al norte peninsular como lugar originario del motivo de los caballeros enfrentados²³, desde donde se habría difundido hacia el resto de Europa. En todo caso, no hay evidencias cronológicas que nieguen o ratifiquen dicha afirmación que, por otro lado, resulta intrascendente para este estudio²⁴. Aunque, a simple vista, parece que encontramos el asunto con más profusión en la península ibérica, la distribución del motivo no ha sido estudiada de modo exhaustivo.

La vida de este tema iconográfico es larga y encuentra fuentes remotas en el espacio y en el tiempo. La representación de dos figuras enfrentadas, y particularmente ecuestres, en torno a un eje central tiene evidentes antecedentes orientales antiguos y medievales. El propio principio simétrico de la representación se basa en esquemas compositivos persas. Así, en las inmediaciones del yacimiento de Persépolis y junto a la tumba de Darío el Grande, encontramos un relieve datado entre 274 y 294 que representa la victoria del rey Bahram II sobre un enemigo (Fig. 2).

Tampoco debemos olvidar los antecedentes romanos de la iconografía ecuestre, por su gran relevancia y porque sin duda persistían en el imaginario medieval como un modelo a seguir desde tiempos carolingios: el ideal del Imperio y sus símbolos permitió amparar acciones políticas y guerreras del presente, legitimadas precisamente por su equiparación con el pasado imperial. Estos antecedentes son evidentes en la figura del caballero victorioso, como se verá en este capítulo, pero también en la propia representación glorificada del caballero²⁵.

²² Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. VIII, pp. 436-437.

²³ Kingsley Porter (1928), Vol I, pp. 81-83.

²⁴ Una vez expuesta en los capítulos precedentes la formación de la ideología contra el Islam y el modo en que ésta se formó y expandió tanto en tierras francas como en las hispanas, en consonancia con el papado, no considero importante si el motivo fue primeramente hispano o franco. El arte románico es homogéneo, pues fue promovido y propagado, como se ha visto, por Cluny, y muy bien pudieron ser primigenias las representaciones francas.

²⁵ Linda Seidel analiza las efigies de triunfo relacionadas con los caballeros e interpreta la recuperación de formas clásicas romanas, tales como la mandorla elevada por ángeles o el esquema de las portadas en arco de triunfo, como una iconografía triunfal relacionada con la lucha contra el Islam, Seidel (1981), p.69.

En cuanto a las raíces figurativas directas del tema románico, es preciso señalar que el asunto procede del arte hispanomusulmán. Encontramos una imagen muy similar a la románica en la arqueta de Pamplona (Fig. 3) de 1004²⁶, y otra aún más cercana (en cuanto a figuración, tamaño, soporte y cronología) en la Pila de Játiva (Fig. 4)²⁷, obra andalusí de la primera mitad del s. XI conservada en el Museo de Almudín (Játiva). La similitud temática de estas representaciones y la cercanía geográfica en la que son producidas impide desestimar el origen figurativo hispanomusulmán, siendo inmediatamente anteriores al románico. Debemos, por tanto, suponer que la representación hispanomusulmana, divulgada por telas, arquetas y demás objetos de arte mueble (muchos de ellos en madera y desaparecidos), fue conocida en los reinos del norte peninsular. De este modo, asistimos a la apropiación de un motivo figurativo musulmán por parte de los cristianos para cargarlo de un simbolismo diferente y relacionado con la lucha contra el propio Islam. Podría tratarse de un ejemplo de *trofeo* o apropiación en que el repertorio figurativo del enemigo es empleado en su contra, o simplemente tomado para abanderar la lucha contra el mismo²⁸.

1. 3. CABALLEROS ENFRENTADOS Y ESCENAS DE LUCHA COMO REPRESENTACIÓN DEL COMBATE CONTRA EL ISLAM

Como he venido diciendo, la postura que asocia directamente las representaciones guerreras románicas con el contexto de combate entre cristianos y musulmanes es mayoritaria entre los historiadores. G. Duby habla de las hazañas guerreras promovidas por el papado contra los musulmanes en la península ibérica y en Tierra Santa como causantes de la representación de caballeros en el románico²⁹, mientras otros eruditos como Kingsley Porter se limitan a relacionar la imagen del caballero con las *chansons de geste*³⁰. Ruiz Maldonado, en su estudio monográfico, establece como incuestionable su origen en la iniciativa de conquista cristiana de al-Andalus, proyecto que se convertiría en asunto de toda la cristiandad occidental con las cruzadas, y múltiples autores respaldan su

²⁶ Año 1004, dedicada a Abd al-Malik, conservada en el Museo de Pamplona, Navarra.

²⁷ Así lo indican Porter (1928), p. 81, Ruiz Maldonado (1986), p. 31.

²⁸ Para entender la mutación de significados aparejados a este tema en una y otra cultura cabría profundizar en el simbolismo que esta representación tuvo en el ámbito andalusí, análisis que excede los límites de esta investigación. No obstante, en otros casos de apropiación y empleo de elementos figurativos islámicos (como la copa de los mundos sostenida por la prostituta de Babilona, la figura sentada "a la turca" o el león rampante sobre el toro) que se analizarán en este estudio, se aprecia una tendencia a optar por imágenes representativas del poder, y posiblemente empleadas previamente por los musulmanes para simbolizar el triunfo del Islam sobre el cristianismo. La Arqueta de Pamplona, por ejemplo, presenta el tema de los caballeros enfrentados siendo en su origen un cofre triunfal que conmemoraba una victoria sobre los cristianos. Una inscripción en el cofre revela que estuvo realizado para Abd al-Malik, hijo de Almanzor, en el año de la toma de León (1004). Irónicamente, pronto esta arqueta constituiría un trofeo en manos cristianas, símbolo de victoria sobre el Islam, sirviendo para albergar reliquias de *mártires* mozárabes, Shalem (2004), p. 88.

²⁹ Duby (1993), p. 61.

³⁰ Kingsley Porter (1928), p. 81.

interpretación³¹. El trabajo de Lejeune y Stiennon resulta muy esclarecedor en este sentido³², mientras otros como Pérez Carmona son más vagos, al observar que "el tema responde perfectamente al exacerbado ambiente guerrero de aquel mundo medieval, en el que la lucha constituía la profesión de la parte más selecta de la sociedad", sin alusión directa a la guerra religiosa³³. De especial importancia son los recientes trabajos de G. Curzi centrados en la temática de cruzada de diversos frescos románicos franceses, donde señala que estas imágenes esquemáticas y a veces ambiguas remiten a la realidad histórica contemporánea de lucha contra el Islam, siendo intencionado el carácter genérico de las mismas para evitar atenuar el carácter espiritual y moral que se concedía a la lucha contra los musulmanes³⁴.

Algunos elementos reiterados en estas imágenes, a modo de símbolos parlantes, nos permiten identificar a los protagonistas de las escenas como musulmanes y cristianos entablado combate. Los rasgos de representación de cada colectivo relacionados con el atuendo, el armamento, los rasgos fisonómicos y la suerte en el combate, son las claves de interpretación de estas imágenes. Lamentablemente, la policromía desaparecida se ha llevado consigo importantes elementos de identificación iconográfica, como el color de la piel (aspecto fundamental de caracterización de los musulmanes en la pintura), detalles del atuendo, símbolos en los escudos o posibles inscripciones pintadas. El deterioro en la conservación de la piedra, casi siempre arenisca o caliza, ha contribuido a la pérdida de esos rasgos tan valiosos para la interpretación iconográfica.

Como veremos a continuación, la ambientación de las escenas de lucha con el atuendo guerrero de su época impide desligar las representaciones del contexto inmediato³⁵ y de las nociones aparejadas a los actos bélicos en el imaginario común gracias a las gestas. Un elemento, quizá el más revelador de todos, ofrece la clave de interpretación de las escenas de lucha: el signo de la cruz aparejado al caballero de Cristo.

³¹ Ruiz Maldonado (1986), pp. 37-54. Su teoría es secundada por la mayoría de los autores, García Flores (2001), pp. 267-291; Gómez Gómez (2006), pp. 17-18; García Páramo (1993), sin paginar; Núñez Rodríguez (1995), pp. 71-113; Sánchez Sierra (1992), p. 94. También Sicart señala que la lucha entre el bien y el mal representada por la temática guerrera viene a ser una representación clara de la batalla entre el cristianismo y sus enemigos Sicart Giménez (1982), p. 29.

³² Lejeune y Stiennon (1971).

³³ Pérez Carmona (1959), p. 203.

³⁴ Curzi (2007 c), p. 539.

³⁵ Wirth reflexiona sobre la vestimenta que actualiza los pasajes, tendencia que señala intensa a partir de 1100, la cual responde a intenciones exegéticas: "Cette modernisation fait allusion au présent, soit pour le critiquer, soit pour situer dans l'actualité une iconographie morale... soit encore pour faire un parallèle entre l'attente de la venue du Christ par les prophètes et celle de la seconde venue d'aujourd'hui" con el fin de oponer de modo simplificado lo temporal y lo intemporal, Wirth (1999), p. 246

2. ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN DE MUSULMANES Y CRISTIANOS EN LAS ESCENAS DE LUCHA

2. 1. EL SIGNO DE LA CRUZ EN EL ESCUDO DEL CABALLERO CRISTIANO

En algunas de las escenas registradas de lucha entre caballeros, peones o de hombres contra bestias, se identifica al guerrero cristiano mediante la cruz que preside su escudo. Pero muchas otras presentan la superficie del relieve muy deteriorada de modo que es imposible reconocer el distintivo que antaño aparecía, y podemos suponer que la mayoría de las imágenes registradas tuvieron símbolos en sus escudos esculpidos o pintados.

El símbolo de la cruz identifica a Roldán en el famoso capitel del palacio de los Reyes de Navarra en Estella (Fig. 81), en su lucha con el gigante Ferragut, que será analizado a lo largo de este estudio. Volvemos a encontrar la cruz en el escudo en múltiples escenas de combate entre caballeros o infantes, como en la arquivolta de la iglesia de Vallejo de Mena (Fig. 5), en un capitel de la iglesia de Siones (Fig. 6), en el claustro de Tarragona (Fig. 8)³⁶, o en un canecillo de San Martín de Artaiz, donde una escena caballeresca se acompaña de un soldado con su escudo presidido por la cruz³⁷ (Fig. 7). La aparición de la cruz en el escudo de uno de los dos combatientes, así como en el de personajes tan emblemáticos dentro de la ideología contra el Islam como Roldán, confirma que el símbolo estaba destinado a distinguir al caballero cristiano del no cristiano. Además, la cruz permite que la imagen aluda a algo más que al triunfo particular del *miles christi* sobre el *sarraceno*, representando también la victoria de la propia Iglesia sobre el Islam³⁸, como veremos en las páginas que siguen.

Por otro lado, la cruz no identifica al caballero cristiano sólo en el románico hispano y la encontramos presidiendo el escudo de Roldán en una pieza procedente de Notre Dame de la Règle en Limoges y en Santa M^a la Mayor de Vercelli, por poner dos ejemplos foráneos (Figs. 10 y 11). Otros casos muestran al caballero cristiano señalado por la cruz luchando contra una temible fiera (Fig. 9).

En una de las representaciones más tempranas de Santiago guerrero³⁹ que adorna un tímpano interior de la Catedral de Santiago de Compostela (Fig. 12), el apóstol recibe la espada en una mano y la cruz en la otra, evidenciando, con gran economía de medios, que

³⁶ Esta imagen del s. XII, que parece el combate de un caballero con un gigante, ha sido interpretada como la lucha de Roldán con Ferragut, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I p. 93, Vol. II fig. 66.

³⁷ Obsérvese que esta imagen clava una lanza en un pequeño animal prosternado que puede estar relacionado con el Islam, como se verá en el Cap. V de este estudio.

³⁸ García Flores (2001), p. 269.

³⁹ Es la representación más antigua de Santiago guerrero, fechada del primer tercio s. XIII, este esquema se completará con la inclusión de la espada y las cabezas de infieles degollados que responde más a la tipología de caballero triunfante, y aparecen por primera vez en el Tumbo B de la Catedral de Santiago, en torno a 1326, Cabrillana Ciézar (1999), p. 213, fig. 1.

su respaldo a la guerra contra los *moros* se realiza con el afilado metal de su espada y en nombre de la *verdadera* fe. Se trata por tanto de un acto de piedad, de un acto de religión, de una guerra sagrada llevada a cabo en nombre de Dios.

Si las banderas eclesiásticas y su presencia en las bendiciones litúrgicas contribuyeron de modo decisivo a la sacralización de las cruzadas⁴⁰, más lo hizo el símbolo de la cruz, cuya aparición alcanzó su máxima relevancia cuando fue empleado contra pueblos no cristianos, especialmente contra los musulmanes. Ya a finales del s. XI se canoniza un nuevo ritual en ceremonias colectivas en el que, los que habían optado por la peregrinación armada, tomaban materialmente la cruz simbolizando con ello su compromiso militante y la función redentora del mismo⁴¹.

El llamamiento de Urbano II instaba a los combatientes a portar el signo de la cruz en su indumentaria⁴², hecho más notable y significativo en relación con el simbolismo guerrero de la cruz. También la cruzada hispana adoptó pronto ese símbolo⁴³. Pero el estandarte de la cruz en las batallas había aparecido ya en el s. IX a propósito de la defensa de Roma. Aunque en ocasiones se haya obviado, Roma estuvo cercada por los musulmanes a mediados del s. IX llegando a ser saqueada la basílica de San Pedro. Este acontecimiento constituyó un paso importante para la sacralización de la guerra contra los musulmanes⁴⁴. Existen otros casos anteriores al llamamiento a la Primera Cruzada en la que la cruz sirvió de estandarte en la lucha contra el Islam. En 1058 el conde Ramón Berenguer I se presentaba tras la toma de Barcelona como vencedor de los musulmanes llevando delante de sus tropas la cruz victoriosa al modo de Constantino⁴⁵. Aparece así la cruz como un signo deliberado de guerra sacralizada con anterioridad a la campaña en Tierra Santa, llevado a la batalla por el obispo u otros clérigos⁴⁶. En la *Historia de Turpín* la cruz sobre las lorigas se vincula a la idea de salvación por la muerte en el combate, a la indulgencia de los cruzados y a la concepción del caído como mártir. Así se deduce del pasaje en que

⁴⁰ Flori (2003), p. 142.

⁴¹ Curzi (2007 a), p. 128.

⁴² Noblesse-Rocher (2004), pp. 93-94. El papa parafraseaba a Cristo en Mateo (16, 24): "Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame".

⁴³ Así en la Epístola Calixtina se exhorta a luchar bajo el signo de la cruz en tierras hispanas contra los *moros*. Esta carta, recogida al final de la Historia de Turpín, era leída con frecuencia en las iglesias, e indica: "Nos corroboramos y confirmamos: que todos los que marchen como arriba dijimos, con el signo de la cruz del Señor en los hombros, a combatir al pueblo infiel a España o Tierra Santa, sean absueltos de todos sus pecados", Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXVI, p. 522.

⁴⁴ A finales del primer cuarto del s. IX los musulmanes desembarcaron en las costas italianas y llegaron a amenazar Roma. Llegaron a Sicilia en 827 y después a Ampulia, haciéndose con el control de los mares y dedicándose al pillaje en las costas de Cerdeña y del Lacio. En 846 llegaron hasta Roma y saquearon la iglesia de San Pedro, encontrándose así amenazado el patrimonio pontificio, por lo que el papa llamó en su ayuda al rey franco, Flori (2003), pp. 47-48. Entonces el Papa León IV empezó a barajar conceptos que fueron fundamentales en la futura formulación de la idea de guerra santa, como es la existencia de una "Patria de los cristianos" y la idea de la protección de los hermanos cristianos, unidos ante un enemigo que se hacía extensible a todos. No obstante, aun no se hablaba de la remisión de los pecados ni de la indulgencia a los vivos, consistente en la promesa de un lugar en el paraíso por la muerte en el combate para la defensa de la Fe, elementos estos constitutivos de la noción de guerra santa.

⁴⁵ *Ibidem.*, p.148.

⁴⁶ Según Sánchez-Albornoz esto ya ocurría en León en el s. X, Sánchez-Albornoz (1934), pp. 81 y 98.

Carlomagno pide a Dios que le señale cuales de sus hombres perecerán en la contienda contra los musulmanes y éste lo hace mediante siluetas rojas con la cruz del Señor en sus lorigas⁴⁷.

A pesar de haberme extendido suficientemente, en páginas precedentes, en la formación de la noción de guerra sacralizada y su desarrollo teológico y político, que justifica ampliamente la fusión entre cruz y guerra que encontramos en estas imágenes, resulta pertinente profundizar en los orígenes históricos del uso de la cruz, permitiéndonos comprender cómo el instrumento de suplicio de Cristo llegó a convertirse en estandarte de guerra.

La cruz constituye desde los inicios del cristianismo un símbolo de triunfo. Si bien se trata del principal instrumento del martirio de Cristo, es también el símbolo de su victoria sobre la muerte, dado que resucita, así como el símbolo del triunfo sobre el mal, pues su sacrificio garantiza la bienaventuranza de los fieles abriendo las puertas del Paraíso⁴⁸. La muerte de Cristo repara el pecado de Adán y Eva inducido por el demonio, pecado que condenaría a la humanidad al castigo infernal hasta la llegada del Mesías. Esta victoria sobre el mal y la muerte evocada por la cruz llevó a que, desde los primeros tiempos del cristianismo, la cruz sirviera como símbolo de triunfo en batallas revestidas de un carácter religioso, blandiéndose a modo de estandarte militar, al igual que el Crismón. El panel de Justiniano en San Vital de Rávena (mediados del s. VI) presenta el Crismón en el escudo de un alto dignatario militar, asimilando el símbolo de Cristo con la guerra, legitimada por su carácter religioso. Desde época paleocristiana, y especialmente en el arte de Rávena, encontramos la cruz patada o cruz griega y el Crismón a la misma altura y en paralelo como portadores del mismo significado⁴⁹. Como es sabido, el Crismón tiene su origen en el lábaro de Constantino, siendo entonces un estandarte guerrero⁵⁰. La reaparición del modelo de cruz patada⁵¹ en el arte asturiano y la del Crismón en el románico hispano se debe, para algunos autores como R. Bartal, al contexto hispano de la lucha contra el Islam⁵². Ambos elementos, cruz y Crismón, se asociaban a la época dorada del cristianismo, adquiriendo un carácter político además de religioso. En todo caso, la cruz griega no es una forma habitual en el arte europeo posterior al s. VI, salvo en la península ibérica.

La Cruz de los Ángeles, perteneciente al arte Asturiano y del año 808, es de tipología patada y presenta una inscripción muy reveladora, en la que el rey Alfonso II, "HUMILIS SERVUS CHRISTI" la ofrece indicándose "Con este signo se protege al piadoso, con este signo se vence al enemigo", resonancia de las palabras que el emperador romano Constantino vio, según relato de Lactancio, junto a las primeras letras del nombre

⁴⁷ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVI, p. 465.

⁴⁸ Enciclopedia dell'Arte Medievale (1994), Vol. V, "Croce" pp. 529-557.

⁴⁹ Bartal (1987 b), p. 302.

⁵⁰ Alföldi (1932), pp. 9-19.

⁵¹ Cruz de cuatro brazos iguales que se ensanchan en los extremos.

⁵² Bartal (1987 b), p. 304.

de Cristo en el cielo: "Hoc signo victor eris" ("Con este signo vencerás")⁵³. Esta cruz asturiana ha sido analizada como portadora de ideología antiislámica y responsable de su trasposición a numerosos ejemplares de Beatos⁵⁴. El mismo lema aparece en otra cruz asturiana, la de la Victoria, que, aunque no es patada sino latina, responde a idénticas connotaciones evidenciadas ya por su propia denominación. Encargada por Alfonso III, esta cruz, como la anterior, sigue directamente el modelo de Constantino el Grande, pues ambas recogen en su inscripción el lema constantiniano "Hac Vince"⁵⁵. Esta última fue engalanada a principios del s. X, pero contiene supuestamente bajo su vestido suntuario, la cruz que Pelayo portó en Covadonga, conmemorando la primera victoria peninsular sobre los musulmanes⁵⁶. Así, la Cruz de la Victoria rememora el mito fundamental de la *Reconquista* enarbolado durante siglos como paradigma de la resistencia cristiana contra el Islam. La influencia de estas cruces asturianas fue determinante para la reaparición de las mismas en las páginas miniadas de algunos Beatos de tiempos románicos, con un mensaje semejante⁵⁷.

De este modo, el empleo de la cruz como un símbolo de victoria militar y religiosa no es nuevo en la Hispania románica pues tiene el antecedente asturiano, y en ambos casos la cruz sirvió para sintetizar y ensalzar la guerra antiislámica. Contamos con un vínculo entre ambas manifestaciones (astur y románica) en el Beato de Fernando I⁵⁸, que está encabezado por una cruz patada que imita con exactitud la de los Ángeles asturiana y alude al pasaje de Pelayo en Covadonga⁵⁹, dedicando con ello el códice a la primera victoria de los cristianos sobre los musulmanes. Las palabras "Pax, Lux, Rex, Lex" que circundan el motivo se refieren a la monarquía astur como origen de la leonesa, pues compartió con ésta el afán por legitimar su soberanía sobre la Península en su supuesta pertenencia al linaje monárquico visigodo⁶⁰. También la *Historia Silense*, de inicios del s. XII, resalta la "cruz

⁵³ "Hoc signo tuetur pius. Hoc signo vincitur inimicus", *Ibidem.*, p. 302.

⁵⁴ Menéndez Pidal (1955), pp. 275-296.

⁵⁵ Bartal (1987 b), p. 302.

⁵⁶ La victoria de Don Pelayo en Covadonga frente a los musulmanes (c. 722) constituye el principal mito de la *Reconquista* narrado en torno a 1118 por la *Crónica Silense*, Historia Silense (ed. 1959), 23, pp. 133-134. Se ha perdido otra cruz encargada por este monarca, conocida como Cruz de Alfonso III, que formaba parte muy probablemente de la dote inicial a la iglesia enclavada sobre el supuesto sepulcro de Santiago en 874, pues es donada por él y su esposas Jimena "en honor del apóstol Santiago", Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Vol. I, pp. 29-31. Otra donación del rey Casto en 893 a la iglesia de Arcos pide a Santiago la victoria sobre los enemigos. Un documento del 30 de diciembre de 898 recoge la donación de unas villas recién conquistadas a los moros en la zona de Coimbra repitiendo las fórmulas anteriores con escasas variantes, salvo para indicar que se produce en el día de la festividad de Santiago, "patroni nostri", *Ibidem.*, Vol. I, p. 33.

⁵⁷ La cruz patada flanqueada por el Alfa, el Omega y demás elementos de la iconografía asturiana, aparece en varios ejemplares románicos del *Comentario* de Beato y ha sido identificada como un símbolo de la lucha contra el Islam por su semejanza con las cruces asturianas realizadas con el mismo propósito, Wright (1995), pp. 53-54.

⁵⁸ De 1047, llamado también Beato de Facundo, conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

⁵⁹ Folio 6. v; Stierlin (1983), pp. 78-79.

⁶⁰ Esta tendencia no cesó tras la monarquía asturiana, sino que permaneció largo tiempo. Sirva de ejemplo lo acaecido al restaurarse la jerarquía toledana en el s. XI, cuando su primer arzobispo don Bernardo la reclamó como sufragánea con aprobación de Urbano II. Fue entonces cuando su prelado Pelayo (1101-1129) se embarcó en una desafortunada campaña de apócrifos para alegar orígenes visigodos y la fantástica traslación a Oviedo de la metropolitana de Braga que habría pasado por Lugo, Márquez Villanueva (2004), p. 143.

encarnada en campo blanco" en el escudo de Santiago durante su intervención en la batalla de Coimbra, siendo en esta crónica donde se consolida la noción del apóstol como fuerza militar activa en la guerra contra el Islam⁶¹.

De igual modo, la cruz sería directamente asimilada a la lucha contra los musulmanes en toda Europa occidental con el llamamiento de Urbano II a la defensa del Santo Sepulcro a finales del s. XI. Entonces los cruzados cosieron una cruz de tela a sus vestiduras para partir en combate⁶², convirtiéndose en máxima de aquellos *soldados* el grito "Deus vult!"⁶³. La cruz se convirtió en aquél momento en un importante amuleto y en elemento de cohesión para los heterogéneos ejércitos que se encaminaron a conquistar Jerusalén⁶⁴. Otro tanto puede decirse de los peregrinos que adoraban los *lignum crucis* traídos por los cruzados a Occidente⁶⁵, y de los que se encaminaron a Tierra Santa a adorar tan insigne reliquia.

Así, la euforia ante este símbolo en el contexto de la lucha contra el Islam estuvo conectada con el auge del culto a la *Vera Crucis* en el mundo románico, cuando centenares de *lignum crucis* llegaban a Occidente para ser adorados en relicarios, aun antes de las cruzadas⁶⁶. Pero, sin duda, fue desde la Primera Cruzada cuando el culto a la *Vera Crucis* adquirió su máximo esplendor, pues el llamamiento de Clermont se dirigió expresamente a preservar la más santa reliquia, que se creía amenazada⁶⁷. Por ello, la adoración de los fragmentos de la cruz conformó un culto aglutinante que estuvo fuertemente teñido del carácter de la guerra sacralizada, según Curzi, pues la cruz, símbolo del cristianismo, empezó a ser identificada con la auténtica Cruz albergada en Jerusalén⁶⁸. Muy ilustrativo resulta el Tapiz de la Creación de la Catedral de Gerona, encargado en tiempos del llamamiento a la Primera Cruzada por personalidades estrechamente vinculados con dicha iniciativa. En éste, se disponía un ciclo relativo a la leyenda de la Santa Cruz, hoy perdido, que reforzaba el mensaje enciclopédico de conjunto del programa iconográfico de la Creación y que lo ligaba a la lucha contra el Islam⁶⁹.

⁶¹ Historia Silense (ed. 1959), 87-89, pp. 190-193. Traducción de la cita en Domínguez García (2008), p. 70.

⁶² De cruces fueron recubiertas reiterada y obsesivamente vestimentas y estandartes, Curzi (2007 a), p. 128.

⁶³ Las enseñas cruzadas son la cruz cosida a las vestiduras y pintada en los escudos, así como el estandarte de la Virgen de le Puy, Flori (2001 b), p. 165. Respecto al grito de guerra Histoire Anonyme de la Première Croisade (ed. 1924), primer relato, 4, pp. 18-19, otras alusiones al grito, octavo relato, 20, pp. 106-107. El grito fue también en ocasiones "Santo Sepulcro", Flori (2001 b), p. 165. Conviene indicar que ya hubo otras guerras sacralizadas contra pueblos eslavos desde el s. X, pero la cruz como símbolo guerrero adquiere mayor entidad y dimensión en la campaña antiislámica.

⁶⁴ Cruces monumentales fueron igualmente levantadas en Tierra Santa, como la erigida por Trancedo de Caen en el Haram al-Sharif para marcar bajo este signo la explanada de las mezquitas Curzi (2007 a), p. 129-

⁶⁵ Curzi (2007 a), p. 133.

⁶⁶ Un magnífico ejemplo es la Cruz de don Fernando y Doña Sancha (c. 1063), encargada por el rey Fernando I de León y conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

⁶⁷ Curzi (2007 a), p. 131.

⁶⁸ El nuevo énfasis en el culto de la Vera Cruz se inscribe en la centralidad cristiana proporcionada por cruzada que señaló la acción política de la Iglesia, Curzi (2007 a), p. 139.

⁶⁹ . Así ha sido señalado por M. Castiñeiras, quien estima que el despliegue iconográfico de la leyenda de la Santa Cruz era una llamada al cristiano militante en defensa de la religión contra el infiel. Castiñeiras indica que este ciclo de la leyenda de la Santa Cruz, que estaba en los fragmentos perdidos del tapiz que hoy conserva la catedral de Gerona, lo liga con el contexto histórico de la lucha contra el Islam, pues el propio obispo de Gerona,

De este modo, la presencia de la cruz en los caballeros esculpidos no sólo permite identificar al bando cristiano, sino también inscribir esas imágenes en el contexto directo de la lucha contra los musulmanes⁷⁰. Esta cruz, que con sus nuevas connotaciones simbólicas fue de vital importancia para la representación mental de la guerra contra el Islam entre los espectadores de las imágenes esculpidas y oyentes de sermones, entre fieles y guerreros, es la que daría nombre a las cruzadas⁷¹. Los propios sermones de cruzada pretenden dotar de un gran significado al signo de la cruz con el que ha de identificarse el guerrero, otorgándole algunos predicadores un valor casi apotropaico o de amuleto. Es el caso de Gilberto de Tounai que aclamaba ante los soldados "Y estás señalado por ese signo, el cual mantiene lejos a tus enemigos, te protege, edifica a quien está cerca tuyo y hace feliz a Cristo"⁷². También el *Poema de Almería* habla de las banderas e insignias del Alfonso VII como de una "protección contra todo lo malo. El pueblo musulmán se prosterna a la vista de éstos y, aterrorizado, no puede resistir en un campo reducido"⁷³. Aun en 1300 la cruz se contempla como un elemento de defensa ante los musulmanes y algunos textos polémicos antiislámicos como el de Pedro Pascual razonaban que, si se podía asustar a los malhechores con las insignias de los reyes terrestres, también era eficaz espantar a los demonios, que son los *moros*, con la insignia del Rey Celeste⁷⁴.

En las cruzadas, los guerreros se erigieron en mártires al morir portando el signo de la cruz, siempre que fueran muertos de manos de los enemigos de la Iglesia⁷⁵. La cruz viene, por tanto, a sintetizar los aspectos constitutivos de la noción de *guerra santa*: lucha en defensa de la fe y remisión de los pecados de los combatientes (salvación, Paraíso). Estos aspectos son tan válidos en el centro y el norte de Europa como en los reinos hispanos, pues la mentalidad de cruzada penetró igualmente (como ha sido señalado) en las guerras peninsulares. Sirva de ejemplo el caso de Pedro I de Aragón, quien acudió a conquistar la Zaragoza musulmana con la cruz en mano, tras fundar un castillo con el nombre "Deus o vol", grito de guerra de los primeros cruzados⁷⁶.

Berenguer Umberto, "con toda probabilidad promotor de la obra", asistió a la predicación de la Primera Cruzada en el concilio de Nîmes de 1096 donde el papa ordenaba concentrar las fuerzas en la conquista de Tarragona, Castiñeiras González (1996), pp. 252-253. Dos concilios posteriores convocados en Gerona en 1097 y 1101 buscaron reforzar el papel de la Iglesia para lograr que Berenguer III cumpliera estos deseos del pontífice. Berenguer Ramón II y el *achilevita* Petrus Pontii murieron en la Primera Cruzada, y el propio Berenguer Umberto hizo testamento en 1109 antes de partir en peregrinación a Tierra Santa, *Ibidem.*, p. 253. El autor añade que tanto en San Pedro de Rodas como en la Catedral de Gerona está documentado el culto a la Santa Cruz, adorándose en Viernes Santo.

⁷⁰ Los frescos románicos franceses que retratan episodios de las cruzadas hispanas y orientales presentan la cruz en el escudo del cristiano como elemento permanente, Deschamps (1947), pp. 455-456.

⁷¹ Si bien la asociación lexicográfica entre cruz y guerra contra el Islam no cristaliza hasta mediados del s. XIII, Curzi (2007 a), p. 129, se trata de un símbolo consustancial a la lucha contra los musulmanes.

⁷² Maier, (ed. 2000), Gilberto de Tournai, *Sermón I*, 15, pp. 184-185.

⁷³ "illius signa tutantia cuncta maligna ; auro sternuntur quoties ad bella geruntur. Coetus Maurorum visu prosternitur horum. Neca valet in parvo consistere territum arvo", *Poema de Almería* (ed. 1950), vv. 75-79, pp. 170 y 191.

⁷⁴ En su *Sobre la seta mahometana*, recogido por Tolan (2001 a), p. 258.

⁷⁵ Flori (2003), pp. 47-48.

⁷⁶ Laliena Corbera (2005), p. 330.

2. 2. EL CUARTO CRECIENTE LUNAR

La cruz inscrita en el escudo de uno de los dos guerreros que se enfrentan en innumerables ejemplos del arte románico fue portadora, por tanto, de connotaciones que la vinculan con la guerra sacralizada contra el Islam. Pero aun son otras las evidencias de la alusión al conflicto bélico contra los musulmanes en las escenas románicas que analizamos. El motivo que identifica al caballero rival resulta más revelador. Se ha constatado que, en algunos casos, el musulmán se identifica directamente por el cuarto creciente lunar, dispuesto en su atuendo o escudo. No obstante, son pocos los casos registrados, por lo que parece que todavía no era un símbolo del Islam muy arraigado⁷⁷, prefiriéndose otros motivos como el florón o un motivo vegetal a modo de arabesco que, según parece, sí resultaba más indicativo⁷⁸. De nuevo disponemos de unos restos escultóricos deteriorados que han perdido en gran parte las incisiones más sutiles y la policromía que daban forma a este tipo de elementos.

Un ejemplo paradigmático de aparición del cuarto creciente lunar es el dintel de la catedral de Angulema en Charente (Francia), el cual, aunque adosado a una iglesia desfigurada por la restauración, parece que no haber sido alterado⁷⁹. Aunque algunos estudiosos han relacionado la escena con la batalla de Daroca que precede a la gran victoria cristiana de Cutanda (Teruel) en 1120, la teoría más aceptada es que se trata del combate entre Roldán y Marsiles (rey musulmán de Zaragoza según el *Cantar de Roldán*) en tres escenas sucesivas⁸⁰. En la tercera, Marsiles aparece en su regreso a la ciudad musulmana de Zaragoza, identificada por los cuartos crecientes lunares que aparecen en la techumbre del edificio representativo de esta población (Fig. 13).

Como he señalado, el cuarto creciente no está muy extendido en el románico, y parece concentrarse especialmente en la región aragonesa. Un magnífico capitel exterior de la iglesia de Santiago de Agüero en Huesca (Fig. 14) nos permite identificar al caballero

⁷⁷ Aunque algunos retrasan el empleo de este símbolo como alusivo a Islam hasta el s. XIII, existen evidencias de su uso anterior en al-Andalus. El *hilal* o creciente lunar como emblema del Islam reviste cierta complejidad, Nour (1933), pp. 117-346. Se cree que pudo estar relacionado con la tradición persa sasánida como atributo real, Maravillas de la España Medieval (2000), catálogo, p. 112. Encontramos el creciente lunar formado por dos círculos desiguales en tamaño y superpuestos, uno de ellos en un extremo de la circunferencia marcada por el otro, en pendones guerreros que pasaron como trofeo a manos cristianas. Es el caso del Pendón de las Navas de Tolosa (c. 1212), conservado en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos, o el de la Batalla de Salado (1339-1340), conservado en la Catedral de Toledo y procedente de Fez. No obstante, el cuarto creciente aparece ya en monedas de época omeya, cuando aún no tenía el carácter estrictamente religioso que adquiere en el periodo otomano. Además, encontramos el motivo en al-Andalus en varios testimonios materiales: en unos pendientes de oro del s. X u XI conservados hoy en el Museo de Baltimore, en otros de los tesorillos de Charrilla y Lorca, y en tejidos tales como la túnica del obispo Pedro de Osma (1109) y los citados de las Navas y Salado, *Ibidem*, p. 112.

⁷⁸ Sin embargo, en las ilustraciones de los Beatos ya aparece el creciente lunar como una alusión al enemigo religioso para formar una iconografía antiislámica. Sobre este tema se habla en el Capítulo V, apartado 2. 5. del presente estudio.

⁷⁹ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 29; El dintel es una de las pocas partes originales que quedan, Nayrolles (2006), p. 270.

⁸⁰ Así ha sido demostrado por Lacarra (1934), pp. 321-338; y Lacarra, Uriu Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Vol. I, p. 485; Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 30.

musulmán mediante las numerosas medias lunas que encontramos repartidas por su escudo. En el Sarcófago de doña Sancha (conservado en el Real Monasterio de Benedictinas de Jaca) encontramos un perfecto ejemplo de caballeros enfrentados (Fig. 15), que son identificados como un musulmán y un cristiano en virtud del creciente lunar que el de la izquierda porta en su túnica, así como por el adorno de su vestimenta con ricas pedrerías⁸¹. Sin embargo, algunos han indicado que la media luna que adorna el vestido no es tal, sino un pliegue de la túnica⁸². De nuevo la conservación de la policromía podría esclarecer nuestras dudas. También el enjaezamiento del caballo puede permitir diferenciar al musulmán, pues sus cabalgaduras estaban más decoradas que las cristianas, con correas repletas de adornos, como las que aquí vemos, o con gualdrapas.⁸³ No ha de parecer extraño que aparezca la lucha entre cristianos y musulmanes representada en este sarcófago, tratándose del de Doña Sancha. Aunque resulta imposible contextualizar en su ambiente inmediato cada imagen que analizamos por el alto número de iglesias estudiadas, sí merece la pena profundizar brevemente en la historia del personaje albergado por el sarcófago, ya que se trata de una de las piezas románicas más emblemáticas. La infanta Doña Sancha, hija de Ramiro I de Aragón, murió hacia 1096-1097, habiendo vivido en su persona los tiempos de guerra cristiano-musulmana peninsular⁸⁴. Hija y hermana de *héroes* y *mártires* de la *Reconquista*, la toma cristiana de Huesca en 1096 se llevó a cabo inmediatamente antes de su muerte. Fue en el sitio de aquella ciudad donde su hermano, Sancho Ramírez, perdió la vida en 1094 durante un intento fallido de conquistarla, mientras su padre había sido figura principal de la *Reconquista*, falleciendo en 1063 de manos de *moros* zaragozanos. La muerte de Ramiro I causó especial conmoción en el mundo occidental, siendo punto de partida de la reorganización de la campaña guerrera contra los *sarracenos* emprendida por Sancho Ramírez y su hijastro francés Eble de Roucy⁸⁵. Resulta por tanto natural que el tema de los caballeros enfrentados aparezca en el sarcófago de

⁸¹ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 26, la pérdida de la policromía ha podido ser causante de la difícil visualización. Sobre el adorno del traje del soldado con pedrerías en al-Andalus ver Marín (2001), p. 157 cita algunos casos en que los soldados andalusíes portaban un yelmo puntiagudo al que se ceñía un velo, coraza de plata con incrustaciones de oro, e incrustaciones de piedras preciosas. David Nicolle, especialista en atuendo militar de este contexto y época, identifica al *moro* en este relieve también por la indumentaria, Nicolle (1984), Vol. I, pp. 270, figs. 666a-666b de Vol. II.

⁸² Ruiz Maldonado (1978), p. 76. La autora indica que nada nos asegura que se trate de un *moro* y un cristiano, interpelándolo como resultado de la contraposición *Superbia-humilitas* derivada de la *Psychomachia*, puesta en paralelo con la figura de al lado que interpreta como David venciendo a un león, *Ibidem.*, pp. 80-81. No obstante, Margarita Ruiz relaciona los temas ecuestres con la lucha contra el Islam de manera mucho más enfática, Ruiz Maldonado (1986), pp. 13-24.

⁸³ Se trata de una herencia de tradición persa en equipamiento equino. Se creía repetir con ello el enjaezamiento del caballo del propio Profeta, Nicolle (1976), pp. 145-148. Un capitel del claustro de Santa María la Real de Nieva, en Segovia (Fig. 92 de este capítulo), presenta a un cristiano acometiendo al musulmán: la principal diferencia entre ambos (además del turbante) está en la gualdrapa del caballo, sólo portada por el musulmán mientras el equino cristiano muestra todo su lomo manchado con pintas, Sánchez Sierra (1992), pp. 94-212, fig. 31.

⁸⁴ Gaillard veía en este combate el reflejo directo del tiempo en que vivió la infanta, Gaillard (1938), p. 132, testigo poco antes de su muerte de la toma de Huesca en 1096. El contexto es igualmente puesto de relieve por Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp. 25-26.

⁸⁵ Carrasco Pérez (2005), pp. 105-109.

Doña Sancha haciendo honor a su linaje y conmemorando, quizá, la toma de Huesca que tantos desvelos causara en su familia. Los fieles que contemplaron su tumba conocían sin duda la *gloriosa* historia de la familia y reconocían en esta imagen al *moro* y al cristiano, igual que, con toda probabilidad, todo el imaginario guerrero románico fue entendido por los fieles como manifestación de ese combate contra la *secta de Mahoma* que obsesionaba a la Iglesia y protagonizaba los cantares de gesta.

La escena de combate entre caballeros del interior del monasterio de Santa Cruz de Ribas de Campos (Palencia), presenta el escudo del musulmán decorado con cuartos crecientes lunares (Fig. 16). Otra probable aparición del creciente lunar ha suscitado el interés de los especialistas y resulta importante para este estudio. Se trata de una representación de Santiago en la Puerta de las Platerías de la Catedral compostelana. Aunque esta imagen es con toda probabilidad de finales del s. XI y entonces resulta poco común mostrar a Santiago como vencedor sobre los *moros*, el apóstol aparece pisando la cabeza de un león (alusivo al mal en este caso) con un pie y, con el otro, algo parecido a un cuarto creciente lunar⁸⁶ (Fig. 17). De ser así, en lugar del dragón que con frecuencia se postra a los pies del santo compostelano, sería el símbolo del Islam el que aparece pisado: el *hلال* o media luna. En su mano, un libro con la inscripción "PAX VOBIS" podría indicar su papel de difundir la *paz* de la cristiandad entre *paganos* e *infieles*, paz que, con frecuencia en la historia, ha sido calificativo habitual de la guerra⁸⁷.

Pero no será hasta la Baja Edad Media cuando el creciente lunar se consolide como elemento principal de identificación de los musulmanes. Aparece con asiduidad en las *Cantigas*, del segundo cuarto del s. XIII⁸⁸, y en el s. XV lo vemos ya totalmente asentado en ejemplos como las pinturas mudéjares de la Torre de Hércules en Segovia (Fig. 18).

⁸⁶ Así ha sido identificado por Bartal (1993), pp. 120.

⁸⁷ En el Poema de Almería se habla de la lucha como de la paz, diciéndose de la ciudad de Almería que es "la ruina decisiva de los almorávides, fortuna de los francos, mala muerte de los moros. La lucha es paz para los francos, aunque para los moros es el más alto azote, para los hispanos es el rocío y, finalmente, guerrear es ya una costumbre"; "Moabitarum ultima nex est. Francorum sors est, Maurorum pessima mors est. Lis francis pax est [Mauris] licet inclyta fax est. Hispanis ros est, bellandum denique mos est", Poema de Almería (ed. 1950), vv. 45-49, pp. 168 y 190.

⁸⁸ C. 1250-84. Ilustración recogida por Riley-Smith (1995), p. 42.

2. 3. OTROS MOTIVOS EN LOS ESCUDOS QUE PERMITEN IDENTIFICAR AL GUERRERO MUSULMÁN

El creciente de luna no es, por tanto, un elemento muy extendido ni se encuentra prioritariamente como insignia musulmana. Sorprende encontrar con mayor frecuencia otro tipo de motivos aparejados al escudo del *sarraceno* en las imágenes en las que la epigrafía nos evidencia que se trata del musulmán: relieves románico con inscripción y principalmente los manuscritos que ilustran batallas entre cristianos y musulmanes. Los cantares de gesta, fuente privilegiada para entender la iconografía por estar dirigido a un público similar y por reflejar en cierto modo el imaginario popular, proporciona valiosa información al respecto.

Del análisis de imágenes y textos se deduce que el motivo aparecido en el escudo del musulmán, al igual que en el del cristiano, identifica directamente a su portador. Los relieves que estudiamos pertenecen precisamente al momento previo a la consolidación de la heráldica, cuyos primeros pasos fueron tímidos a finales del s. XIII⁸⁹ pero que pronto conocería un gran desarrollo, por lo que podemos considerar los testimonios románicos como el embrión de los escudos de armas con los que los linajes se identificarían poco después. No obstante, y como ya ha sido dicho, son pocos los casos en que conservamos la decoración del escudo en la escultura.

El capitel del palacio de los Reyes de Navarra en Estella, construido por Sancho el Sabio (1150-1194), presenta un florón en el escudo del *sarraceno* y una estrella en el de su acompañante (Fig. 19). La inscripción reza "FERA GUT/ MARTINUS ME FECIT/ ROLLAN DE LOGRO NIO"⁹⁰. Este Ferragut no procede del *Cantar de Roldán* sino de la *Historia Karoli Magni* o *Historia de Turpín*, donde es descrito como un gigante sirio con una fuerza equivalente a la de cuarenta hombres⁹¹. Esta *Historia* aparece recogida en el *Códex Calixtinus* (c. 1140, aunque el texto del Pseudo-Turpín se fecha hacia 1130) y cabe suponer que fue casi tan popular como la narrada por el cantar. Pero, en la mayoría de las representaciones de este tipo, es muy probable que los fieles no identificaran necesariamente a los personajes, de no ser por el refuerzo del sermón. Aunque la historia de Roldán fue muy popular en el camino de Santiago, también lo fueron otras, y las imágenes de combate debieron ser percibidas simplemente como la batalla entre un héroe cristiano (¿Roldán?, ¿El Cid?, ¿Santiago?, o bien el caballero cristiano en sentido universal) y un temible *sarraceno*, aferrándose a una noción general y simplista, como es habitual en el románico. Además, la escena de Estella tiene su prototipo en la *Psychomachia*, a pesar de estar tan directamente vinculada al contexto de la lucha contra el Islam, pues el personaje

⁸⁹ Menéndez Pidal de Navascués (1982).

⁹⁰ Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Vol. I, p. 485; Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 92; Núñez Rodríguez (1995), p. 75.

⁹¹ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVII, p. 467. Escrita por el Seudo Turpín, la *Historia Karoli Magni* recoge el momento de la tercera expedición de Carlomagno a la Península, Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Vol. I, p. 485.

que cae del caballo procede de las ilustraciones de este poema que fijarían la iconografía de la victoria del bien sobre el mal para acabar encarnando los valores de cruzada en tiempos románicos, como demuestra el trabajo monográfico de Norman⁹².

En todo caso, el capitel de Estella constituye una excepción al depender la imagen de una narración concreta, mientras, por lo general, las representaciones de lucha se concebían como el enfrentamiento entre las dos religiones en un sentido absoluto⁹³. Por otro lado, como se ha visto más arriba, en la *Historia de Turpín* se habla del combate entre cristianos y musulmanes como metáfora de la lucha contra los vicios, atribuyendo a estas escenas la versatilidad de ser interpretadas en un sentido genérico y particular al tiempo⁹⁴.

En todo caso, el capitel del palacio navarro resulta enormemente valioso para el estudio de la iconografía en el románico, donde las inscripciones son escasas y donde la vaguedad de las representaciones, y su carácter simbólico, hacen la piedra reacia a ser interpretada. En éste, como he señalado, los musulmanes portan un escudo decorado con un florón y otro con una estrella. Encontramos más ejemplos donde el *sarraceno* recibe estos distintivos en su rodela, que porta a su vez otros elementos (como el escudo circular o el uso de armas propias de musulmanes, como veremos en las páginas que siguen) que lo delatan como musulmán.

En la iglesia zaragozana de Santa María de Uncastillo encontramos un caballero atacado por dos personajes, uno de los cuales porta un escudo presidido por un florón rodeado de arabescos (Fig. 20). El de la izquierda empuña una piedra que va a ser arrojada en el instante posterior (arma rústica e indigna, en todo caso, del guerrero cristiano en los cantares de gesta⁹⁵), mientras el de la derecha le ataca a traición por la espalda con una pequeña jabalina. El uso de la piedra como arma de ataque identifica también a los musulmanes en la ilustración de la *Cantiga CXXVIII*, donde la Virgen aparece protegiendo con su manto a los cristianos de las piedras que lanzan los musulmanes⁹⁶. También en las pinturas murales de la Torre de Hércules de Segovia (del s. XV) los musulmanes atacan con piedras⁹⁷. Además, en el ejemplo de Uncastillo ambos atacantes portan un atuendo orientalizante muy decorado, habitual en la representación de los musulmanes, portando el de la piedra una aljuba o *djubba* como la usada mayoritariamente por la población andalusí, con una apertura vertical en el centro del cuello enmarcada por una cenefa decorativa⁹⁸ o

⁹² Norman (1988), p. 55.

⁹³ Así lo indica Agustín Gómez, añadiendo "En otras geografías donde la historia de Roldán y Ferragut no se había generalizado, las luchas ecuestres podrían ser tomadas de forma genérica como la lucha entre los representantes de dos religiones, especialmente cuando los contendientes portan armamento diferente, Gómez Gómez (2006), p. 18.

⁹⁴ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. VIII, pp. 436-437.

⁹⁵ Bancourt (1982) Vol. I, p. 74.

⁹⁶ García Flores (2001), p. 271 y fig. 3.

⁹⁷ La Torre de Hércules pertenece al actual convento de Santo Domingo el Real de Segovia. García Flores habla de este ataque con piedras, *Ibidem.*, p. 275.

⁹⁸ La aljuba fue una especie de amplia túnica o bata con mangas anchas que podía estar decorada en distintos grados, Arié (1990 a), p. 95; Guerrero Lovillo (1949), p. 185. Sabemos que en al-Andalus fueron frecuentes estas cenefas decorativas y las telas ricas, siendo símbolos de poder y distintivos de prestigio social, Marín (2001), p. 142. La decoración del traje con bandas o cenefas fue típicamente islámica en nuestra península,

con brocados⁹⁹ (Fig. 21). Este tipo de cuello con cenefa decorada no es privativo de las representaciones de musulmanes y otros personajes bíblicos la portan con frecuencia, pero su uso se consagra prioritariamente en personajes procedentes de tierras del levante, como los Reyes Magos. Sin embargo, el escudo redondo presidido por la flor y el ataque a traición que recibe el caballero son elementos que permiten identificar los dos peones como musulmanes. El ataque por la espalda se atribuye a los combatientes bereberes por su técnica guerrera, que les permitía girarse para lanzar flechas durante la retirada¹⁰⁰. También la jabalina corta y las armas rústicas son distintivos del combatiente musulmán en los cantares de gesta, como se verá en los apartados sucesivos. En la ética caballeresca, este tipo de ataque representaba una gran cobardía, un comportamiento indigno del caballero cristiano y sí propio del *sarraceno* en crónicas y cantares¹⁰¹. Semejante ataque podría ser igualmente indicativo de ensañamiento o crueldad, dado que luchan dos contra uno. Cobardía y crueldad son rasgos característicos de los musulmanes en crónicas y cantares épicos. En crónicas francas una de las características más prominentes que se atribuye a los musulmanes es la cobardía¹⁰². Esta noción, que ya aparecía en la tradición polémica antiislámica oriental y bizantina de los primeros tiempos del Islam¹⁰³, se perpetúa a través de los siglos y aparece insistentemente en las crónicas de cruzada, que aluden repetidas veces a la cobardía de los contrincantes que se retiran en bandada¹⁰⁴. Pero la cobardía de los

atravesando en ocasiones la manga cerca del hombro, como era moda en al-Andalus, Bernis Madrazo (1956), p. 16.

⁹⁹ Sabemos que las vestiduras de brocado eran signos de prestigio en al-Andalus, trajes de gala para ciertas ceremonias, y algunos textos denuncian su uso por parte de los ulemas como algo mal visto, que no debían abandonarse a la ostentación y convenía adoptar una austeridad ejemplar, Marín (2001), pp. 168-169.

¹⁰⁰ Pérez Higuera (2001), p. 41. El asunto se desarrolla en el siguiente Cap. a propósito de los arqueros y la técnica de la jineta.

¹⁰¹ Algunos detalles de las narraciones épicas incorporan estas nociones, llegando a resultar hasta cómico el modo en que se contraponen la entereza noble del cristiano con la felonía del musulmán. Así lo vemos en la *Historia de Turpín*, donde Roldán no sólo desestima atacar al adversario sarraceno Ferragut mientras duerme sino que le coloca una piedra bajo la cabeza para que repose y pueda estar descansado en el combate definitivo del día siguiente, Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVII, pp. 468-469.

¹⁰² Según Barkai, es el rasgo más destacado de su imagen en crónicas francas; Barkai (1984), pp. 158-159, y pone el ejemplo de la de Pseudo-Turpin, redactada en la década de 1130. Lo vemos también en la Península. En la *Primera Crónica General de España* (último cuarto XIII), atribuida a Alfonso X, la cobardía de los musulmanes se presenta como proverbial en contraposición con el coraje cristiano. Se presenta allí a los musulmanes como corderos miedosos. Además, se indica que basta con la palabra “Castilla” para que huyan del campo de batalla, pues entre ellos la cobardía es una enfermedad “enfermedad de la manazón”. Cuenta el autor de la crónica que las madres musulmanas acallaban el llanto de sus niños con sólo mencionar al caballero cristiano, *Primera Crónica General*, Caps. 689, 715, 744, 1091 “Et tomaron del tan grant miedo los moros que no osava uno salir nin otro entrar; et quando algun ninno llorava, dizienle: “cata Melendo”, et non osava mas llorar”, *Ibidem* cap. 1057; Barkai (1984), p. 243.

¹⁰³ Ducellier (1971), p.193.

¹⁰⁴ *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), cuarto relato, 10, pp. 52-53. Se trata de un tópico que se repite, *Ibidem.*, octavo relato, 20, pp. 108-109: mientras los musulmanes lo hacen en masa, cuando lo hace algún cristiano se señala como una excepción, llegando a personalizarse como en el caso del caballero Guillaume, indicándose, para reforzar, que ya había huido anteriormente de los musulmanes en España, *Ibidem.*, sexto relato, 15, pp. 78-79.

musulmanes se convierte en gran ferocidad cuando se trata de describir el combate¹⁰⁵ pues conviene señalar que el enemigo es temible y un guerrero imponente, ensalzando así las victorias sobre el mismo. Y es en este sentido como se implanta la idea de un adversario de gran crueldad, cuyo espíritu sanguinario legitimaba cualquier acto violento contra él. La violencia del enemigo viene a ser, así, una perfecta justificación del ataque al mismo, como se deduce de las palabras de Pedro Pascual "Con espada començaron, e con espada mantienen su seta maldita, e por ende razon es que con espada fenezcan su vida"¹⁰⁶. La acusación de violentos a los musulmanes viene reforzada por la Biblia, al considerarse los musulmanes descendientes de Ismael, pues el Génesis (12, 12) reza "Su mano contra todos, y la mano de todos contra él; y enfrente de todos sus hermanos plantará su tienda". Autores como Eulogio de Córdoba se sirven de este pasaje para afirmar que las Escrituras avisaban respecto a la maldad de la descendencia de Ismael, el pueblo llamado "cruel y veloz"¹⁰⁷. La tradición escrita de combate teológico antimusulmán tendrá en cuenta este aspecto y Pedro Pascual conserva estas nociones aún en 1300:

"Estos pueblos siempre fizieron persecucion e guerra a los fijos legitimos que descendieron de Abraham, que son dichos pueblos de Israel, e aun no cesan, e asi cumplen la profecia que le fue dicho a su padre Ismael, que devia ser cruel, e robador, e sus manos contra todos los omes, e las manos de todos contra el, e fincarán tiendas contra sus hermanos; e la letra del hebrayco dize que devia ser velut onager, conviene a saber, asno silvestre"¹⁰⁸.

Los *sarracenos* crueles abundan en las crónicas francas¹⁰⁹, entrando en los poblados cristianos so pretexto de algún engaño para dedicarse a incendiar y devastar la ciudad, así como a raptar a los niños cristianos¹¹⁰. También los comentarios interpolados en la traducción latina del Corán realizada por Ketton hacen hincapié en la bestial crueldad de esa religión¹¹¹ y el propio llamamiento a la cruzada de Urbano II incluía este calificativo¹¹². Pero es en los cantares épicos donde encontramos las más prolijas referencias a las atroces crueldades cometidas por el enemigo¹¹³.

¹⁰⁵ Así lo indica Carleton Munro (1931), p. 334, respecto crónicas como la *Gesta Francorum* donde se ensalza la fortaleza de los musulmanes.

¹⁰⁶ *Sobre la seta mahometana*, VII, 10, de principios del s. XIV, recogido por Tolan (2001 a), p. 262.

¹⁰⁷ Fragmento que toma de Habacuc (1, 6-9) referente a los caldeos, Sáez (2006), p. 152.

¹⁰⁸ Pedro Pascual, *Sobre la seta mahometana*, I, VIII, 4, recogido por Tolan (2001 a), p. 263.

¹⁰⁹ Barkai (1984), p.159.

¹¹⁰ *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), cuarto relato, 10, pp. 54-55.

¹¹¹ Esta traducción responde a una iniciativa clara de refutación, por ello se interpolan comentarios que ejercen juicios de valor sobre el contenido, como el que exclama "las palabras faltan...frente a una crueldad tan bestial", Daniel (1993), pp. 172-173.

¹¹² Aunque no se conserva el discurso original del Papa, tenemos alusiones al mismo por los escritos de historiadores de la época como Foucher de Chartres, Baudry de Bourgueil o Guilbert de Nogent. Calificativos como pueblo bárbaro, cruel, despreciable, tiránico o esclavo de los demonios, han aparecido en las versiones de este discurso, Flori (2003), pp. 13-16; Sénac (1983), p. 55.

¹¹³. Así lo vemos en *Fierabras* donde el emir Balan es un cruel *sarraceno* que tortura a sus prisioneros con mutilación, fuego, diana de arqueros y otros variados y escabrosos suplicios; *Fierabras* (ed. 1966), vv. 1914, 1943 y 1947, respectivamente, p. 59. Las atrocidades cometidas por los musulmanes en la épica franca son

El florón en el escudo reaparece como distintivo musulmán en el combate de caballeros de Rebolledo de la Torre (Figs. 22 y 23). Sabemos que se trata de un musulmán por recibir la lanza en medio de la cabeza materializándose de modo definitivo su derrota, además de llevar rodela circular. La inferioridad en el combate entre caballeros es otro elemento fiable para identificar al musulmán. Aunque en el capitel anterior era el cristiano el atacado vilmente, cuando encontramos a dos caballeros que se enfrentan, la suerte cae siempre del lado cristiano, pues para ensalzarlo existe esta iconografía. Vemos otra flor en estilizado arabesco en el escudo del *sarraceno* negro del mosaico de Sta. María la Mayor de Vercelli en Italia (Fig. 11). Esta reiteración del florón en el escudo coincide con la información proporcionada por los cantares de gesta, donde los escudos de los combatientes musulmanes están decorados frecuentemente por una flor¹¹⁴.

El segundo distintivo de escudo aparecido en el capitel de Estella era la estrella (Fig. 19), que también ha sido localizado en alguna iluminación de manuscrito pero no en testimonios esculpidos donde el motivo sea visible. Como ejemplo, recojo una ilustración del último cuarto del s. XIII que representa la ciudad de Mallorca a punto de ser tomada por Jaime I con una bandera ondeante presidida por la estrella (Fig. 24). En el Relicario de Carlomagno de Aix la Chapelle, de principios del s. XIII, el único identificativo de los musulmanes es la estrella de siete puntas en su escudo¹¹⁵ (Fig. 25). En las *Cantigas de Santa María* también la estrella en el escudo es un elemento de identificación de los musulmanes¹¹⁶, muy similar a la estrella de ocho puntas que aparece en el centro del famoso Pendón de las Navas de Tolosa (c. 1212).

Ambos elementos, florón en arabesco y estrella, se atribuyeron a los musulmanes por corresponder con esquemas decorativos propios de sus telas y objetos de arte transportable¹¹⁷, conservados en tesoros de iglesias como relicarios, así como en tumbas clericales o reales. Si cabía alguna duda acerca de si los cristianos tuvieron una noción sobre las formas decorativas del enemigo, estas imágenes la disipan¹¹⁸.

infinitas: decapitación, mutilación, ahorcamiento, arrastramiento de cuerpo, inmersión en olla hirviendo, ablación de nariz y labios, etc.; Bancourt (1982) Vol. I, pp. 114-133, 156-173, especialmente 159.

¹¹⁴ *Ibidem.*, Vol. II, p. 913.

¹¹⁵ Así los identifican Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp. 169 y 172; Vol. II, il. 150.

¹¹⁶ Riley-Smith (1995), pp. 52-53.

¹¹⁷ Como meros ejemplos, para la flor en el arte islámico véase el sudario de don Pedro de Osma de principios del s. XII (Fig. 26), mientras la estrella aparece en el Pendón de las Navas de Tolosa, conservado en el Real monasterio de las Huelgas de Burgos.

¹¹⁸ Martin (2007), p. 112 indica que los motivos de los escudos de Estella debieron ser vistos como decoraciones típicamente islámicas.

2.4. EL ESCUDO REDONDO

Gran parte de las escenas analizadas hasta el momento muestran al caballero musulmán con un escudo circular y no oblongo, asignado este último al cristiano. Según la documentación relativa al armamento que musulmanes y cristianos emplearon en sus encuentros guerreros, resulta difícil establecer diferencias claras y generalizadas entre unos y otros. Pero el arte románico suele recoger elementos de identificación que no siempre se correspondieron con los usos reales, con tal de establecer diferencias con el *Otro*. El escudo circular es uno de los pocos elementos que portan de modo más habitual los musulmanes en el arte, mientras la adarga del cristiano, denominada normanda, suele aparecer con forma oval lanceolada, acabada en punta en la parte inferior. En las ilustraciones de los Beatos, no obstante, quizá porque la iconografía no estaba tan codificada, la rodela circular es usada por cristianos. Pero son muchas las imágenes que presentan este elemento como distintivo del enemigo religioso y la historiografía del arte se ha valido tradicionalmente del mismo para identificar al combatiente musulmán de modo sistemático, porque así se da en innumerables casos¹¹⁹.

El escudo circular identifica al musulmán en capiteles como el de la Virgen de la Peña de Sepúlveda (Segovia) (Fig. 27), donde sólo contamos en ese elemento para distinguir a los contrincantes, a diferencia de los peones que se enfrentan en la arquivolta de Santiago de Carrión de los Condes, donde el musulmán además de rodela redonda porta una maza que lo identifica (Fig. 28)¹²⁰. En Sequera del Fresno (Segovia) (Fig. 29) los guerreros vuelven a diferenciarse por su escudo, igual que en el tardío claustro de Sta. María de Nieva (Fig. 92) y que en el de la catedral de Gerona¹²¹. También en Francia se encuentra esta diferencia entre los escudos de los caballeros. La famosa pintura mural de Tour Ferrande en Pernes les Fontaines (s. XIII) muestra al gigante *sarraceno* Ysoré, que lucha contra Guillermo de Orange, portando un escudo redondo y la típica banda en la frente acabada en dos flecos, distintiva del musulmán (Fig. 30). En la iglesia de Riom-ès-Montagnes un curioso capitel presenta lo que parece un grupo de musulmanes, pues vemos a un caballero y un infante con escudo redondo, de los cuales el segundo sujeta una pica con una cabeza pinchada en el extremo, apareciendo una mano mutilada a sus pies (Fig.

¹¹⁹ Deschamps (1947), pp. 455-456, en su estudio sobre frescos románicos franceses de temática de cruzada. Mâle (1966), p. 264 señala éste como presente en los *sarracenos* de Brindisi e impropio de los caballeros cristianos; Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 95; Ruiz Maldonado (1986), pp. 46 y 113. Sobre las connotaciones negativas del escudo redondo en el arte plenomedieval ver Raynaud (1990), pp. 118, 135, quien indica que a partir del s. XIII resulta propio de los *sarracenos* en las ilustraciones miniadas; Más recientemente Curzi (2007 c), pp. 539, 541.

¹²⁰ Veremos cómo la maza será otro distintivo del *sarraceno*. Esta imagen ha sido interpretado como una escena de la vida cotidiana, interpretación que considero injustificada, García Flores (2001), p. 272.

¹²¹ Que no reproduzco por su mal estado de conservación, igual que muchos otros ejemplos que no harían sino reincidir en la misma idea que ya queda ilustrada en los ejemplos mostrados. Uno emblemático es el de la catedral vieja de Salamanca (último tercio del s. XII) donde la lucha de caballeros es también identificada como el combate entre Roldán y Ferragut, caracterizado éste último por el escudo redondo. El claustro de Nieva es un ejemplo raro de claustro tardorrománico en el s. XIV, o quizá habría que decir que es "neorrománico".

31). La mutilación de cabezas fue un acto atribuido al enemigo musulmán¹²². Y no deja de ser llamativo encontrar en la iglesia de Cunault, en Anjou, la lucha de un caballero cristiano contra otra figura animalizada (Fig. 32), interpretada por Lejeune y Stiennon como el *sarraceno* demonizado que ataca a Roldán¹²³ y por Curzi como la lucha del cristiano contra el musulmán monstruoso¹²⁴. Híbrido entre hombre y bestia, el extraño ser tiene los cabellos ensortijados como el demonio, pero el escudo redondo y la jabalina corta o flecha en mano lo emparentan directamente con el musulmán, como se verá más abajo. El escudo redondo aparece, junto a otras armas propias de los musulmanes como la ballesta o el hacha, en manos de los condenados del infierno del tímpano de Sainte Foy de Conques (Fig. 33). Por otro lado, el escudo lanceolado aparece asimilado al cristiano en escenas donde no existe lucha contra el musulmán, como vemos en las monedas del reino aragonés que retratan a los reyes a caballo con escudo normando¹²⁵. Un curioso capitel procedente de Bárcena de Pienza (Burgos) presenta un tema del todo inusual: una fila de guerreros colocan sus escudos oblongos en fila, como si de una formación hoplítica se tratara (Fig. 34).

La información que nos proporcionan los cantares de gesta sobre los escudos empleados por los musulmanes no son muy precisas ni estereotipadas, pues existe una relativa variedad de modelos. Sin embargo resulta más habitual que sean redondos¹²⁶. También encontramos en las epopeyas francas la información de que los escudos de los *sarracenos* tienen una parte central prominente, rasgo éste sólo aparejado a los escudos redondos en los relieves románicos estudiados en este trabajo¹²⁷. La *Crónica de Pseudo Turpín* describe al rey Marsiles portando un escudo redondo "Marsirum cum equo rubeo et clipeo rotundo"¹²⁸. El escudo redondo seguirá asociándose a los musulmanes en oposición al oblongo cristiano en el arte gótico, como vemos en la vidriera de la catedral de Chartres, de 1225, que ilustra las *cruzadas* de Carlomagno en la Península y en Jerusalén incorporando este distintivo¹²⁹.

¹²² La decapitación fue asociada al enemigo religioso, y aunque la cabeza de *moro* era un trofeo de guerra, la representación del acto de decapitación suele ir aparejado al musulmán, Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181,

¹²³ Así lo interpretan Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 88, Vol. II, Fig. 60. Esta interpretación es rebatida por Kahn, quien ve en este capitel la simple ilustración de la Epístola 6 de Pablo a los Efesios (10-17) relativa a la armadura de Dios, Kahn (1997), pp. 345-346. La animalización del musulmán será desarrollada ampliamente al final de este capítulo y en el siguiente.

¹²⁴ Curzi (2007 c), p. 541.

¹²⁵ Sagarra (1916), lam VIII-XVIII.

¹²⁶ Como, por ejemplo, en la *Chanson d'Ogier*, vv. 11.277, 11.304, según Bancourt (1982) Vol. II, p. 911.

¹²⁷ *Entrée d'Espagne* (ed. 1888), vv. 1205, 4982, 4983, 12.503, Vol. I p.47; *Chanson de Roland* (ed. 2003) v. 1263, 1283, 3150, Floovant (ed. 1966) v. 283, p. 9.

¹²⁸ *Pseudo Turpín* (ed. 1936), p. 187.

¹²⁹ Maines (1977), p. 806, y fig. 4.

No cabe duda de que, tanto en el arte español¹³⁰ como en el francés y el italiano¹³¹, se atribuye de modo mucho más frecuente el escudo circular a los musulmanes que a los cristianos, y recoger todos los ejemplos sería repetitivo y fastidioso para el lector¹³². La historiografía coincide en la asociación de la rodela circular al guerrero musulmán frente a la adopción del escudo alargado normando por los cristianos¹³³. No obstante, trabajos específicos y recientes niegan esta afirmación tras el análisis de un amplio número de imágenes¹³⁴. También las imágenes recolectadas en este estudio apuntan en la misma dirección, pues existen casos en los que el escudo oblongo es portado por el musulmán. Así lo veíamos en los ejemplares ya comentados de Agüero y Ribas de Campos (Figs. 14 y 16), lo mismo que en un capitel de la iglesia de Duratón (Fig. 36). La tendencia permanece en ilustraciones tardías como las del Luttrell Psalter (c. 1325)¹³⁵, donde se representa el combate mítico entre Saladino y Ricardo I Corazón de León portando ambos adarga bivalva (Fig. 35).

En la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar parece que el cristiano es el portador del escudo circular, mientras el *sarraceno* vencido lo porta oblongo (Fig. 37), al contrario que en Montejo de Tiermes (Fig. 38). Contamos también con algunas figuras en canecillos, siempre propensas a connotaciones negativas, que portan escudo normando (Figs. 39 y 40).

Los testimonios documentales confirman estas observaciones. Sabemos que en el mundo musulmán oriental se utilizaban ambos tipos de escudo: redondo y oblongo¹³⁶. Desde el Islam clásico se empleó una gran variedad de escudos, incluyendo el *Turs* (rodela grande), la *Daraq*a (rodela pequeña), la *Tariqa* (variación del escudo triangular europeo) y el *Ganuwiya* (escudo largo con base aplanada, pensada para que la infantería formase un muro de escudos), siendo la adarga de cuero en forma de riñón el más empleado en al-Andalus, aunque de modo tardío¹³⁷. No obstante, es cierto que el *lamt* o escudo redondo de cuero fue característico andalusí, y eventualmente adoptado por los cristianos¹³⁸.

¹³⁰ He desestimado la reproducción de ejemplos dañados o poco claros, como el caso de Camispábalos, donde de nuevo el vencedor sostiene el escudo normando, así lo interpreta García Flores (2001), p. 271.

¹³¹ Los mosaicos de la catedral de Brindisi (de 1215-1220) evocaban escenas de la canción de Roldán para los cruzados que se embarcaban a Tierra Santa, también ahí los musulmanes se distinguen por el escudo redondo. Otro tanto ocurre en la iglesia de Santa María la Mayor de Vercelli.

¹³² La bibliografía citada en este apartado proporciona más ejemplos, y las ilustraciones de todo el capítulo ofrecen otros nuevos. Destaca en Francia la pintura mural de la Iglesia de St Julien de Poncé-sur-le-Loir (Sarthe), ss. XI-XII, más ejemplos franceses en Deschamps y Thibout (1951), pp. 124-125, en p.139 el autor señala “Le bouclier rond paraît être l’emblème qui, mieux que tout autre, permet de distinguer les Sarrasins des Croisés”.

¹³³ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 88, Ruiz Maldonado (1986), p. 46, 113; Raynaud (1990), pp. 118, 135, junto a las referencias de las páginas precedentes.

¹³⁴ Especialmente Soler del Campo (1993), pp. 85-86; 89-93. También García Flores (2001), p. 269.

¹³⁵ Luttrell Psalter, British Library, Add. MS 42130, Londres (c. 1325).

¹³⁶ Cahen (1948), p. 137. Es posible, no obstante, que en tiempos de Saladino la armadura estuviera muy influida por la de los cruzados, dado que sabemos que en época de la Primera Cruzada había una notable diferencia entre el atuendo de combate de unos y otros.

¹³⁷ Nicolle (1976), pp. 156-157.

¹³⁸ Arié (1990 a), p. 95, nota 4.

Además, el atrezo guerrero de los musulmanes empezó a imitar al cristiano desde el s. XIII¹³⁹. Quizá en tiempos anteriores el escudo circular fuera empleado con mayor asiduidad por los combatientes andalusíes, lo que explicaría la constante aparición de escudos redondos en las ilustraciones de los Beatos, y su presencia en los caballeros de la arqueta hispanomusulmana de Pamplona (Fig. 3). No obstante, la realidad no siempre se corresponde con la imagen que los cristianos formaron de su enemigo religioso, por lo que interesa más saber sobre ese musulmán imaginado que sobre el auténtico, para identificarlo en las arte plásticas.

La rodela redonda no es, por tanto, privativa de los musulmanes aunque suele ser su escudo habitual en el arte, y corremos el riesgo de equivocarnos si lo tomamos como único factor a tener en cuenta para la identificación. Sólo es un indicio claro de que la figura representa al enemigo territorial cuando otros factores lo amparan. De nuevo los avatares del tiempo, que han degradado policromía y relieves, nos han arrebatado la información necesaria para matizar con precisión qué tipos de escudo, cuándo y dónde fueron característicos de los musulmanes, por lo que el conocimiento del estudioso actual es sólo aproximado.

2. 5. LA MAZA, EL GARROTE Y OTRAS ARMAS ASOCIADAS A LOS MUSULMANES

Las armas de ataque también pueden ser un factor de identificación del musulmán en las escenas guerreras. Así ocurre en los cantares de gesta, donde se persigue deteriorar la imagen del enemigo mediante la asignación de armas consideradas indignas del *miles christi*. Entre las armas más habitualmente atribuidas a los musulmanes se encuentra la maza y el garrote, instrumentos primitivos y rústicos. El garrote ya ha sido identificado con el musulmán por historiadores del Arte en algún ejemplo donde otros factores lo refuerzan¹⁴⁰. No obstante, existen ejemplos artísticos contemporáneos como el tapiz de Bayeux donde la maza es atribuida a otros pueblos enemigos¹⁴¹.

¹³⁹ En torno al s. XIII, cuando la balanza del poder político y militar peninsular se había inclinado definitivamente hacia el lado cristiano, algunos textos denuncian que los sultanes y soldados andalusíes adoptan frecuentemente la indumentaria de los cristianos, siendo incluso las mismas armas, las túnicas, las enseñas y las sillas de montar, Marín (2001), pp. 144, 158. Similitud que se constata hasta el s. XV. Hasta entonces la indumentaria había sido un elemento identitario, desde los inicios del Islam, Marín (2001), p. 145. También Rachel Arié recoge la apreciación de Ibn Sa'id respecto a el equipamiento guerrero de los soldados granadinos que en el s. XIII se acerca mucho al cristiano, Arié (1990 a), p. 92. Nicolle, no obstante, indica que el andalusí nativo tendía a llevar un armamento similar al europeo contemporáneo mientras fueron los bereberes los que mostraron una tendencia más clara a la diferenciación en el atuendo: iban menos armados y portaban turbante, Nicolle (1976), p. 16.

¹⁴⁰ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 20.

¹⁴¹ En éste aparecen representados los anglosajones combatiendo a pie prioritariamente y con hachas y mazas, Flori (2001 b). El tapiz es de 1085 y narra la conquista de la isla británica por el duque Guillermo en 1066, pp. 68-69. No obstante, cabe también aquí deducir el apareamiento de valores morales a los instrumentos guerreros, pues los atacantes normandos portan espadas.

En la epopeya francesa, el uso de armas insólitas puede acompañar a la animalización del personaje, y permite degradar la figura del guerrero *sarraceno* frente a la del caballero cristiano, marcando claras distinciones entre ambos¹⁴². Bastones largos y garrotes también son propios de las razas monstruosas y de los *infieles* en una gran variedad de romances ingleses medievales¹⁴³.

Herman califica la maza de arma vulgar, indicando que, en los cantares de gesta, la portan los musulmanes y otros personajes negativos con la intención de divertir al público y de ridiculizar al personaje, tratando de excluirlo de la categoría de caballero¹⁴⁴. Pero es principalmente al musulmán a quien el garrote y la maza se asignan sistemáticamente. Tal es así que, en la *Chanson de Guillaume*, el musulmán Balan pregunta a Renouart, armado con un garrote, cómo es posible que sea cristiano portando semejante arma:

“Coment, diable, est tu donc crestien,
qui a tun col portes si fait baston?”¹⁴⁵.

Se trata aquí de inculcar la noción de que los musulmanes usaban tales armas de ataque, poniendo en boca de un *sarraceno* la afirmación de que a los suyos pertenece tal instrumento y mostrando su desconcierto ante el hecho de que un cristiano lo lleve. Pero, en este caso, la imagen épica se corresponde más de lo habitual con la realidad histórica, pues los musulmanes se servían de mazas y hachas, para enfrentarse a los cristianos en la Península y en Tierra Santa. Turcos y andalusíes emplearon el hacha, el martillo y la maza para quebrar la cota de malla, lo cual llevó a los cruzados a adoptarlos de modo tardío, en el s. XIII¹⁴⁶. La maza utilizada en el mundo islámico era conocida en árabe como *dabbus* y solía ser de hierro, mientras otras presentaban mango de madera¹⁴⁷. Empleada por guerreros a pie, con frecuencia cuerpos de élite, esta arma fue desde su origen persa un símbolo de dignidad¹⁴⁸, lo contrario que en el Occidente cristiano. Su uso entre los turcos es señalado por las crónicas francas y aún hoy se conservan algunas mazas otomanas de tiempos de las cruzadas¹⁴⁹. También en la batalla de las Navas de Tolosa (1212) los almohades emplearon mazas¹⁵⁰.

Las figuras con maza en la escultura románica son numerosas y, de acuerdo con los datos expuestos, podemos identificarlas como musulmanes. Además, el capitel de Estella

¹⁴² Bancourt (1982), Vol. II, p. 955.

¹⁴³ Friedman (1981), p. 34. Este autor indica que este tipo de nociones llevaron identificar el arma también con personajes bíblicos negativos, y señala la existencia de un Salterio (Salterio de París, BNP Lat. 8846 Fol. 1v) de finales del s. XII, en el que se ilustra el fratricidio de Caín a Abel perpetrado con un garrote en lugar de la tradicional quijada de asno.

¹⁴⁴ Herman (1969), pp. 319-340.

¹⁴⁵ La *Chanson de Guillaume* (ed. 1991), vv. 3249-3250, p. 202; también citada por Bancourt (1982), Vol. II, p. 955.

¹⁴⁶ Bancourt (1982), Vol. II, p. 957.

¹⁴⁷ Nicolle (1976), Vol. I, pp. 133, 157-158.

¹⁴⁸ *Ibidem.*, Vol. I, p. 132-133.

¹⁴⁹ *Ibidem.*, Vol. I, pp. 133, 164-165, 417a-417c.

¹⁵⁰ Lot (1946), Vol. II, p. 281. Más referencias al uso de la maza por los musulmanes en la historia y en el arte en el siguiente apartado relativo al Hacha.

ratifica esta atribución, pues el gigante *sarraceno* Ferragut, identificado por la inscripción, porta una maza coronada por la característica cabeza de pinchos (Fig. 41). Otros ejemplares menos identificables por la ausencia de inscripción se esclarecen así a la luz de la información proporcionada por el capitel de Estella. En la iglesia románica de Espinosa de Cervera un canecillo presenta un guerrero pertrechado de una maza que identificamos gracias a las líneas cruzadas incisas en la cabeza del arma (Fig. 42). Mucho más degradada está el arma en un canecillo de Ayllón, donde el extremo de la maza se exagera en tamaño para hacerla más reconocible (Fig. 43). También parece una maza el instrumento que el personaje de un canecillo porta en Madrona, con un cinturón y unas abarcas en punta que podrían identificarlo como musulmán¹⁵¹, a pesar de su deterioro (Fig. 44). Y en la ménsula de la puerta de Santiago de Agüero (iglesia en la que veíamos al musulmán combatiente con sus medias lunas parlantes) un personaje con maza en mano es atrapado por las fauces infernales de la bestia, iconografía alusiva al condenado al castigo eterno (Fig. 45). En el interior de esta misma iglesia vemos a Herodes portando una maza (Fig. 46), manifestación de la tendencia a representar a los personajes bíblicos de carga negativa como a musulmanes¹⁵². Encontramos una asimilación parecida en el claustro de la Catedral de Tudela, donde los captores de Cristo portan mazas y hachas (Fig. 47). Contamos con otro ejemplo excepcional en la arquivolta de Santiago de Carrión de los Condes donde dos infantes se enfrentan con mazas, uno de ellos con escudo circular (Fig. 28). Éste fue señalado por Nicolle como resultado de una influencia islámica¹⁵³.

La maza también aparece en el románico francés y una arquivolta de Sainte Marie de Oloron presenta a un personaje con atuendo decorado y barba blandiendo este instrumento (Fig. 48)¹⁵⁴. También en la arquivolta de Saint Étienne de Cahors vemos personajes luchando con mazas que podrían ser musulmanes (Fig. 49).

El garrote es otro de los instrumentos atribuidos a los musulmanes en los cantares épicos y en el arte, sin que la realidad histórica lo ampare, en este caso. La causa única de esta atribución es, por tanto, la voluntad de ridiculizar al enemigo y de rebajar sus cualidades. Estas armas, más groseras y toscas que la maza, vienen a emparentar al musulmán con la figura del Salvaje, figura literaria e iconográfica, que en tiempos del románico aun no está desarrollada sino en estado embrionario y que adquirirá protagonismo en la Baja Edad Media, coincidiendo con la exploración de tierras lejanas. El Salvaje, en tanto que individuo no adaptado a los comportamientos sociales y cívicos, marginado de la vida en sociedad y de sus convenciones, se identifica con el *sarraceno* en la

¹⁵¹ Sobre el calzado en punta de los musulmanes, Arié (1990 b), pp. 84, 86; Arié (1990 a), p. 100., Guerrero Lovillo (1949), p. 215, figs. 196, 197, 198 y 199.

¹⁵² Ya constatado en los Beatos, Werckmeister (1997), p. 101.

¹⁵³ Nicolle, en su exhaustivo estudio sobre armamento del contexto de las cruzadas, indica que las mazas debieron ser muy escasas al norte de los Pirineos y que su presencia aquí se debe sin duda a la influencia islámica, Nicolle (1984), Vol. I, pp. 254-255, figs. 625a-625b de Vol. II.

¹⁵⁴ Los personajes de la arquivolta representan la codicia y la persecución de placeres corpóreos, como recoge Bartal incluyendo las distintas interpretaciones ofrecidas del mismo, Bartal (1987 a), p. 106-110. Señala la presencia de un judío entre estos codiciosos, además de señalar la presencia de los cautivos musulmanes que componen el parteluz de la fachada, pp. 102-105.

épica francesa, adquiriendo importantes connotaciones demoníacas por estar fuera del orden establecido¹⁵⁵. En las epopeyas francas son numerosos los personajes musulmanes descritos con los rasgos del Salvaje. Los *sarracenos* portan armas rústicas como la clava o el martillo¹⁵⁶. Algunos están desnudos¹⁵⁷ y otros viven en cavernas¹⁵⁸, además de emitir alaridos propios de los animales y otros rasgos bestiales con los que son constantemente descritos¹⁵⁹.

De nuevo la escultura coincide con los cantares de gesta, pues en el claustro de Sant Cugat del Vallès un capitel muestra un personaje con escudo redondo y con clava en mano, en actitud de ataque (Fig. 50). Difícilmente éste podría representar al *miles* cristiano, dadas las connotaciones negativas e indignas que tiene el garrote. En Rebolledo de la Torre un personaje barbado empuña una clava similar y parece cubrir su cuerpo con pieles de animal, como hará más tarde el Salvaje (Fig. 52).

Emparentada con el carácter bestial está una figura de la arquivolta de Santa María de Uncastillo la cual, con rasgos simiescos (aspecto éste relevante¹⁶⁰), blande un garrote (Fig. 53). Un caballero se enfrenta a un infante que alza su clava en Madrigal del Monte (Fig. 54) y numerosas figuras de canecillos aparecen, con o sin atuendo guerrero, provistas de garrote (Fig. 51). También en Francia se han registrado figuras de apariencia demoníaca y claramente negativa con un garrote en mano¹⁶¹ (Fig. 55).

El martillo es otro arma indigna vinculada al *sarraceno* en las gestas francesas, como ha sido dicho, y fue empleada por los musulmanes para traspasar la cota de malla¹⁶². En Sta. María de Uncastillo encontramos un personaje simiesco alzando un martillo (Fig. 56), mientras en un canecillo del monasterio de Irache aparece una cabeza junto a la que emerge una mano amenazante con martillo (Fig. 57). Otros canecillos, como el de la iglesia de Madrona (Fig. 58) presentan a personajes con martillo en mano, si bien la ausencia de indumentaria guerrera u otro elemento que lo vincule al musulmán impide establecer ninguna conexión con el mismo, pudiendo tratarse de un herrero o un cantero. Otro personaje alza un martillo en la arquivolta de Sta. María de Ripoll (Fig. 59), mientras un perro se enrolla a sus pies. También en Francia se han encontrado figuras blandiendo martillos, como en la arquivolta de Sainte Marie de Oloron (Fig. 60), si bien (aunque provistas de atuendo orientalizante) podrían ser la encarnación de algún oficio regional¹⁶³.

¹⁵⁵ Bancourt (1982) Vol. I, p. 74.

¹⁵⁶ En la *Chanson d'Aiol*, Aiol (ed. 1877) v. 3990, p. 116; y en *Fierabras*, Fierabras (ed. 1966), v. 4900, p.148, ambos de la segunda mitad del s. XII.

¹⁵⁷ Es el caso de Tournebeuf en *Aiol*, Aiol (ed. 1877), v. 3985, p. 116: "N'avoit nul drap sor lui, n'ert pas vestis".

¹⁵⁸ Así lo vemos en *Aiol*, *Ibidem.*, v. 4901, p. 143.

¹⁵⁹ Bancourt (1982) Vol. I, p. 67. Este aspecto se desarrolla más adelante en este estudio.

¹⁶⁰ Como se verá en el Capítulo IV, apartados 5. 2. y 5. 3.

¹⁶¹ Sobre el carácter negativo de ciertas fisonomías y gestos, ver el Capítulo IV, apartado 6.

¹⁶² Bancourt (1982) Vol. I, p. 74, Vol. II, p. 957. Así lo encontramos en la *Chanson d'Aiol*, Aiol (ed. 1877) v. 3990, p. 116; y en *Fierabras*, Fierabras (ed. 1966), v. 4900, p.148, ambos de la segunda mitad del s. XII.

¹⁶³ Esta iglesia pirenaica contiene elementos iconográficos de propaganda antiislámica como fue analizado por R. Barta, entre los que destaca el parteluz con los atlantes *sarracenos* que aparecen vencidos por la Iglesia. No obstante, las arquivoltas parecen representar labores locales con connotaciones negativas, o más bien la codicia y

Más relacionado con la lucha está el capitel de Sainte Croix de Oloron, pues un personaje barbado propina un golpe en la cabeza a traición al de su izquierda (Fig. 61).

Otras armas permiten establecer vínculos con los musulmanes. Es el caso del cuchillo curvo o *Qalachur*¹⁶⁴, que esgrime otro personaje simiesco en Sta. María de Uncastillo, mientras hace sonar un olifante¹⁶⁵ (Fig. 62). Más claro es un capitel del claustro de Sant Cugat del Vallès, donde un guerrero se enfrenta con daga curva y escudo redondo a otro guarnecido por su adarga normanda (Fig. 63).

Las jabalinas cortas son otras de las armas atribuidas al enemigo religioso. Sabemos que los musulmanes emplearon con frecuencia armas arrojadas, especialmente flechas, pero muy frecuentemente también jabalinas¹⁶⁶, hecho que las convirtió en odiosos instrumentos guerreros en los cantares de gesta, propios de los *sarracenos*¹⁶⁷. Dardos y pequeñas jabalinas se oponen a la lanza, como contrafiguras del arma cristiana, adquiriendo connotaciones muy negativas en los cantares épicos¹⁶⁸ y posiblemente también en la iconografía. Así, encontramos en la iglesia de San Salvador de Sepúlveda (construida medio siglo después de su conquista cristiana) dos jabalinas (¿o mazas?) en un canecillo (Fig. 65)¹⁶⁹. La jabalina es el instrumento del ataque a traición del musulmán en el ya comentado capitel de Sta. María de Uncastillo (Fig. 20), y un capitel del interior de la abadía de Sainte Foy de Conques ha sido interpretado como el combate entre un cristiano y un musulmán basándose en la desigualdad en las armas: la jabalina y la espada¹⁷⁰. En el tímpano de esta iglesia francesa también encontramos al demonio impulsando a los condenados a su reino sombrío con una maza asida con ambas manos.

añoranza de placeres corpóreos, como recoge la autora incluyendo las distintas interpretaciones ofrecidas del mismo, Bartal (1987 a), p. 106-110.

¹⁶⁴ Desde tiempos del Islam clásico las hojas de daga o espada curvas fueron características, y llamadas las *Qalachur* de Irán. Hoy se conservan espadas curvas otomanas de tiempos de las primeras cruzadas, Nicolle (1984), Vol. I, pp. 157, 165, 418a-418c. Aún en la actualidad se siguen fabricando estas dagas curvas que son tradicionales en varios países árabes como Jordania.

¹⁶⁵ Sobre el olifante y su origen musulmán ver el apartado 5. 1. de este capítulo.

¹⁶⁶ Nicolle (1984), Vol. II, pp. 716, 719, 766.

¹⁶⁷ Bancourt (1982) Vol. II, pp. 940-941.

¹⁶⁸ Estas armas arrojadas son consideradas indignas de un caballero en las epopeyas, así como toda arma que no sea convencional, que son también determinantes de la jerarquía social, Herman (1969), pp. 319-34.

¹⁶⁹ Además la imagen se encuentra junto a la de la mujer que abre las piernas en postura sicalíptica. Sobre la representación de los musulmanes como lujuriosos ver el Capítulo IV, apartado 2.

¹⁷⁰ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp. 22-23, Vol. II, fig. 6.

2. 6. EL HACHA ASOCIADA AL MUSULMÁN

También el hacha fue un arma empleada por los musulmanes con cierta frecuencia en al-Andalus, especialmente el hacha de doble filo o *tabarzin*¹⁷¹, así como por los turcos y los árabes orientales¹⁷². Ésta presenta ambos filos curvos, casi semicirculares. También el hacha de un solo filo o *tabar*¹⁷³ fue instrumento de árabes y bereberes. Ésta era curva, en forma de media luna, y se empleaba con frecuencia en el mundo islámico para ceremoniales por ser un símbolo de estatus social. En al-Andalus fue manejada por la caballería desde la silla de montar¹⁷⁴. Su uso se dedicó particularmente a la guerra contra los cristianos, pues era de gran eficacia ante la cota de malla, razón por la que recibiría una consideración muy negativa en la sociedad cristiana occidental¹⁷⁵.

Varios estudios han analizado ya este elemento como identificativo del *sarraceno* en el arte. Nicolle encuentra un hacha *tabar* en una de las placas metálicas que cubren el Arca Santa de Oviedo (c. 1075), siendo portada por un demonio, lo que el autor interpreta como una asociación directa a los musulmanes hispanos¹⁷⁶. También en las ilustraciones de los Beatos aparecen las hachas y las mazas con un sentido muy peyorativo. Así, en el Beato de San Pedro de Cardena (siglos XII-XIII) vemos a los seguidores del Anticristo atacando Jerusalén con las mismas, tratando de adaptar el pasaje apocalíptico al tiempo de la representación, cuando las cruzadas enfrentaban a cristianos y musulmanes en Tierra Santa¹⁷⁷. Otros Beatos románicos vuelven a asociar el hacha a los ejércitos de la bestia que destruyen Jerusalén y eliminan a los Testigos, dentro de una iniciativa de uso político del *Apocalipsis* que buscaba demonizar al Islam¹⁷⁸, visible igualmente en manuscritos centroeuropeos¹⁷⁹. También el hacha se reserva a turcos y andalusíes en varios ejemplares

¹⁷¹ Lévi-Provençal (1953) Vol. III, pp. 92-93.

¹⁷² Bancourt (1982), Vol. II, p. 957.

¹⁷³ Mayer (1943), p. 11, figs. 15-17, recoge fotografías de hachas islámicas conservadas que son idénticas a las reproducidas en los relieves románicos, en las figs. 8 y 9 de su artículo.

¹⁷⁴ Nicolle (1976), pp. 131-132. Las hachas podían estar muy decoradas, Mayer (1943), p. 11, figs. 15-17.

¹⁷⁵ Bancourt (1982), Vol. II, p. 957.

¹⁷⁶ Conservada en la Cámara Santa de Oviedo, Nicolle (1984), Vol. I, p. 254, fig. 623 de Vol. II.

¹⁷⁷ Beato de San Pedro de Cardena, f. 106, MAN, Madrid, ss. XII-XIII, Yarza (2005), pp. 91-92, 238. El autor considera que existe una actualización del mensaje apocalíptico para referirse al Islam.

¹⁷⁸ El pasaje apocalíptico del martirio de los Testigos se vincula frecuentemente en las ilustraciones de los Beatos con la destrucción de Jerusalén, lo que otorga un carácter actualizado al pasaje, vinculando al Anticristo y sus secuaces con los musulmanes contemporáneos, Wright (1995), pp. 39-41. Existen diversos ejemplos entre los que se cuenta el Beato de Nueva York, donde las inscripciones refuerzan dicha asociación haciendo al Anticristo destructor y asesino de los testigos a un tiempo (conservado en la Pierpont Morgan Library de dicha ciudad, MS 644, f. 151r, *Ibidem*, p. 39, más ejemplos tardíos p. 119). El pasaje de Lucas 21, 24, reforzó sin duda dicha asociación: "y serán llevados cautivos a todas las naciones, y Jerusalén será pisoteada por los gentiles, hasta que se cumpla el tiempo de los gentiles". En estas ilustraciones los verdugos que asesinan a los Testigos en la ciudad Santa lo hacen con hachas, mazas y jabalinas. Especialmente elocuente resulta el Beato tardío de Manchester (c. 1175) (conservado en la John Rylands University Library, MS lat. 8, f. 192v, *Ibidem*, pp. 41-49).

¹⁷⁹ La actualización del armamento de los asesinos de los Testigos en ilustraciones del pasaje apocalíptico en diversos manuscritos europeos del s. XIII ha sido también interpretado como un indicio de adaptación de estas imágenes al contexto ideológico de la lucha antiislámica, dado que es con armadura y armas características de éstos con los que los verdugos aparecen, *Ibidem*, pp. 153-154.

de *Les Grandes Chroniques de France*¹⁸⁰, consolidándose este instrumento, junto con la maza, como distintivo de los musulmanes en el arte de los siglos XIV y XV¹⁸¹.

Así, algunas figuras que presentan el hacha en nuestro románico pueden identificarse como musulmanes cuando otros elementos lo ratifiquen o cuando aparezcan en un contexto guerrero. En la basílica de Armentia un curioso capitel presenta un personaje que alza en su mano un hacha de doble filo (Fig. 66). Flanqueado por seis cuadrúpedos (¿cerdos?), su atuendo pone de relieve su origen beréber. El velo que cubre su cabeza y parte del rostro parece corresponder al velo masculino llamado *taltim*, portado por los soldados almorávides denominados "los velados" (*al-mutalattimun*)¹⁸², mientras la túnica podría identificarse con la aljuba o *djubba* andalusí¹⁸³. Además, el gesto de llevar la mano al pecho, que parece tirar de una larga barba, podría ser otro distintivo, como se mostrará en el presente trabajo¹⁸⁴.

La ménsula de la puerta de la iglesia de Biota (Fig. 67) presenta una figura barbada que blande un hacha con una mano y se mesa las barbas con la otra. Como veremos, el gesto de mesarse las barbas se atribuye a los musulmanes en la escultura románica de frontera¹⁸⁵, mientras la disposición en la ménsula de la entrada, donde suelen aparecer figuras demoníacas y monstruosas, permite descartar la posible representación costumbrista de un leñador y confirmar la del *sarraceno* maligno. Otro tanto puede decirse del canecillo de San Pedro de Gáillos, donde un personaje aparece en actitud de taparse los oídos con un hacha y otro instrumento semejante a un martillo o una pica (Fig. 68). También aquí la identificación como un leñador es poco probable, pues el gesto de taparse los oídos será atribuido a los musulmanes en la iconografía, por no escuchar el mensaje de Cristo a pesar de *ver* o reconocer su figura, igual que los judíos se caracterizan por llevar los ojos velados al no reconocer al Mesías¹⁸⁶.

¹⁸⁰ Es el caso del procedente de la B. M. de Toulouse, ms. 512, fol. 114v (B), y B. M. Besançon, ms. 863, fol. 148, Raynaud (1990), pp. 86=87, figs. 28 y 31.

¹⁸¹ Según Raynaud serían incluso las únicas "Dans les manuscrits du XIV^e et du XV^e s. la hache est, avec la massue, de façon symbolique la seule arme que l'on voit aux mains des Sarrasins", *Ibidem.*, p. 120.

¹⁸² Los soldados almorávides se distinguieron por una forma exclusiva de cubrirse la cabeza y parte del rostro, designados en los textos árabes como "los velados *al-mutalattimun*", Marín (2001), pp. 150-152. La propaganda almohade contra los almorávides se basó precisamente en este uso vestimentario, indicando que sus mujeres se descubrían la cara mientras ellos se la tapaban, como era característico de algunas tribus bereberes, y algunas fuentes indican que lo portaban los mercenarios y los soldados negros, *Ibidem.*, p. 150.

¹⁸³ Sabemos que el atavío de los musulmanes que no ostentaron cargos importantes fue muy sencillo, consistente en una prenda llamada aljuba que era como una túnica. Ésta podía darse en versión más amplia, a modo de manto que cubría por encima, denominado almexia. Bernis Madrazo (1956), pp. 14-18; Guerrero Lovillo (1949), p. 212. Los musulmanes de rango elevado se vestían con una *djubba* más rica, vestido amplio con mangas anchas que estuvo en uso en al-Andalus desde el emirato de Córdoba y sigue apareciendo en el s. XIII en las ilustraciones del Libro del Ajedrez de Alfonso X. Algunas fuentes árabes revelan que se fabricaban en Córdoba con tejidos suntuosos y coloridos brillantes, también en Murcia y en Jaén, Arié (1990 b), p. 83. También llamada *gubba*, pues Arié ofrece idéntica descripción de la prenda: vestido amplio con mangas anchas, ricamente bordado y decorado con bandas decorativas en cuello y mangas, Arié (1990 a), p. 95.

¹⁸⁴ Como se trata en el Capítulo IV, apartados 2. 2 y 6. 3. c.

¹⁸⁵ Capítulo IV, apartado 6. 3. c, del presente estudio.

¹⁸⁶ El gesto de taparse los oídos ha sido relacionado con el que hace el muecín en la llamada a la oración, Este aspecto está más desarrollado en el Capítulo IV apartado 5. 1.

El uso del hacha en el combate aparece recogido en el mosaico románico de la catedral de Brindisi donde se representa la contienda de Roldán contra los musulmanes peninsulares¹⁸⁷ (Fig. 69). Tiempo después aún encontraremos musulmanes guerreros con hacha, como en la particular ilustración de un manuscrito del cantar *Fierabras* de principios del s. XIV¹⁸⁸, en la que Roldán y Oliveros entran en una ciudad *sarracena* rompiendo sus ídolos, mientras los musulmanes tratan de atacar desde fuera, uno de ellos con hacha de doble filo (Fig. 70).

El hacha de filo curvo es el único elemento que nos puede dar una pista de interpretación en un curioso capitel del claustro de Silos que ha suscitado grandes incógnitas y pocas interpretaciones. Presenta dos personajes, encaramados a sendos seres híbridos, con cabeza de cabra y cuerpo de cuadrúpedo alado. Éstos aparecen afrontados con hachas curvas y en un gesto que indica la intención de golpearse con ellas en el instante después (Fig. 71). Las connotaciones negativas del hacha y su asociación a los musulmanes descartan cualquier significado positivo¹⁸⁹. La actitud inestable de los personajes, en pleno movimiento, también apunta al carácter negativo de la imagen, como ha demostrado el estudio de Garnier¹⁹⁰. Además, el hecho de montar sobre un ser fantástico también lleva a una interpretación negativa. La monta sobre una "mala acémila" constituye una deshonra en la literatura épica como contrafigura del caballero asentado sobre el corcel. Así, en el *Cantar de Roldán*, Ganalón amenaza al rey *sarraceno* Marsiles diciéndole lo que le ocurrirá en caso de que no deje la ciudad: "Echado seréis sobre una mala acémila./ Por juicio allí perderéis la cabeza"¹⁹¹. Irónicamente, será el propio Ganalón quien acabe así por traicionar a los cristianos pactando con los enemigos: "Sobre una acémila le han puesto a deshonra"¹⁹².

Por otro lado, la disposición afrontada de dos personajes idénticos en actitud de ataque recuerda a la representación de la discordia y de la ira que encarnan los púgiles en combate¹⁹³. Estos iracundos podrían ser musulmanes, a juzgar por el instrumento de ataque que portan.

El hacha aparece también en el arte románico francés. En el infierno de Sainte Foy de Conques (Fig. 72) un terrorífico demonio se sirve del hacha de filo curvo para infligir suplicio a un condenado, al que parece querer decapitar agarrándole los cabellos¹⁹⁴. A

¹⁸⁷ Mâle (1966), p. 264, ya constata que el escudo redondo, arco y el hacha que portan los *sarrasins* no son las armas de los caballeros cristianos; Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig. 68.

¹⁸⁸ *Fierabras*, Hannover Staatsbibliothek, ms IV 578, fol. 89r, recogido por Lejeune y Stiennon, *Ibidem.*, Vol. II, fig. 181.

¹⁸⁹ Esta escena ha sido interpretada como una representación de valencia positiva por Pinedo (1930), pp. 100-108. Varios aspectos niegan esta interpretación: la noción de la figura sobre la mala acémila, la inestabilidad de la representación (asociada a las figuras negativas) y el carácter negativo del hacha como arma.

¹⁹⁰ Las actitudes inestables y dinámicas son adoptadas por los personajes negativos, así como la gesticulación excesiva, Garnier (1982), p. 120.

¹⁹¹ Canción de Roldán (ed. 1959), vv. 435-436; 477; 481-482, pp. 38-40.

¹⁹² *Ibidem.*, vv. 1824-1829, p. 100.

¹⁹³ Monteiro Arias (2004), pp. 28-35.

¹⁹⁴ Sobre los musulmanes como crueles decapitadores en el imaginario cristiano ver Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181..

diferencia de la mayoría de los demonios de su entorno, su cabeza está cubierta por un turbante, mientras ejecuta el castigo del borracho al que obliga a vomitar el vino que ingirió en vida¹⁹⁵. El turbante es el atributo por excelencia de identificación del musulmán y, aunque sabemos que no era portado por gran parte de la población musulmana que se cubriría con un simple bonete, en al-Andalus fue especialmente empleado en el ámbito militar¹⁹⁶.

En la arquivolta de Sainte Marie de Oloron encontramos a un personaje que alza un hacha junto a un jabalí (Fig. 73). Es cierto que la imagen puede corresponder a una matanza del animal (aunque los hachazos no son el procedimiento ortodoxo de sacrificio del porcino¹⁹⁷) o a la representación de un leñador, pero el estudio de la arquivolta ha revelado la presencia de personajes claramente negativos¹⁹⁸, entre los que se encuentran los portadores de maza con un atuendo semejante al suyo. Resulta muy aventurado identificarlo como musulmán por éste único elemento y no hay verdaderos indicios para ello, pero conviene señalar que esta portada es una de las más claramente antiislámicas registradas por la historiografía, pues se apoya sobre un parteluz conformado por dos *sarracenos* cautivos encadenados y la parte derecha está presidida por un caballero triunfante que aplasta a un enemigo derrotado¹⁹⁹.

Otro extraño personaje blande un hacha en abadía de San Pedro de Salzburgo, en Austria (Fig. 74). Vestido con un faldellín como los púgiles, es mordido por un león o una leona alusiva a la lujuria, a juzgar por el acto deliberadamente sexual que pone en práctica con el galgo que se sitúa detrás. No resulta extraño que los animales encarnen la lujuria en el románico cuando aparecen en actitud obscena²⁰⁰. Por otro lado, las figuras atacadas por un león vienen a representar al alma condenada en manos del demonio, del mismo modo en que las figuras que tienen una mano, la cabeza o parte del cuerpo atrapado en las fauces de una fiera, representan al condenado infernal²⁰¹. Este fiero personaje, que se defiende

¹⁹⁵ Le Goff (2009), p. 176.

¹⁹⁶ El turbante fue considerado un elemento bereber, frente a lo bonetes (*qalanis*) tradicionales en tiempos anteriores, aunque el uso del turbante no había sido exclusivo de los bereberes, éstos se identifican por él en las fuentes árabes, Marín (2001), p. 155. El turbante formará parte de la vestimenta militar, en tanto que costumbre que los soldados árabes adoptaron de las tropas bereberes, Fierro (1997), pp. 325-326. Así, a pesar de que el turbante también había sido distintivo de la condición militar entre los árabes andalusíes, "debió de llegar un momento en que se impuso la ecuación turbante= bereber= soldado", Marín (2001), p. 158. Fuentes directas como la de Ibn al-Hatib atestiguan que los soldados norteafricanos portaban turbante, Arié (1990 a), p. 95. Algunos autores han señalado que, en al-Andalus, durante los reinos de Taifa, el turbante sólo fue portado a la guerra por los líderes religiosos, *qadis* o imanes, prolongándose esta moda hasta el s. XIV, mientras la infantería (la *Muttawia*) portaba un simple bonete, Nicolle (1976), p. 14. Por otro lado, sabemos que hasta el s. XIX el tocado ha sido la principal indicación del rango y papel en la sociedad musulmana, Nicolle (1976), p. 153.

¹⁹⁷ Sobre la referencia a los musulmanes como a cerdos y su posible proyección en el arte cristiano, ver el Capítulo IV apartado 5. 2 y el Capítulo V, apartados 1. 4 y 1. 5.

¹⁹⁸ Bartal (1987 a), p. 106-110

¹⁹⁹ Sobre los cautivos situados en el parteluz se habla en el Capítulo IV, apartado 5. 1.; mientras el tema del caballero triunfante se trata en el punto 4 del presente capítulo.

²⁰⁰ Sobre animales y lujuria se habla en el Capítulo IV, apartados 2 y 3.

²⁰¹ Como se trata en el Capítulo V, apartado 2. 1.

blandiendo un hacha presenta un gran hermetismo interpretativo y tan sólo se ha recogido aquí por la presencia del hacha.

Encontramos también el hacha en la ilustración de numerosos pasajes bíblicos, siempre asociada a personajes negativos. La inclusión del arma en esos episodios es deliberada, pues la fuente escrituraria no apoya la presencia de ese elemento y en ocasiones la contradice. El hecho de que sólo los personajes negativos aparezcan con el hacha, especialmente los verdugos de Cristo y de otros personajes sagrados, no es casual, y responde, en mi opinión, a la voluntad de igualar a los antiguos enemigos de Dios con los nuevos (los musulmanes), en un proceso de actualización de las Escrituras²⁰². Así, encontraremos la anacronía de Cristo y de los santos martirizados por *moros* en el arte románico y gótico, lo mismo que en la obra de Gonzalo de Berceo (primera mitad del s. XIII)²⁰³.

En el claustro de Santillana del Mar los verdugos de Cristo avanzan, junto a la crucifixión, con sus hachas apoyadas en el hombro (Fig. 75). La narración bíblica del prendimiento de Cristo no recoge este arma, aunque sí cita otras. Según Marcos (14, 48) Jesús dijo a sus captores "¿Como contra un salteador habéis salido a prenderme con espadas y palos?", las mismas palabras que cita Lucas (24, 52). De este modo, se incluye aquí el hacha intencionadamente, sin que las Escrituras ni otros precedentes iconográficos justifiquen su presencia. Suponiendo que el hacha fuera generalmente asociada a los combatientes musulmanes, se estaría procediendo aquí a un sutil mensaje, casi subliminal, que mete en un mismo saco a malvados bíblicos y a los enemigos de la Iglesia de los tiempos en que estas imágenes fueron esculpidas. Y aun no siendo así, la imagen presenta el hacha como propia de villanos.

El hacha de filo curvo será portada también por los soldados romanos en las representaciones del Prendimiento y la Flagelación del claustro de la Daurade en Toulouse²⁰⁴ (Figs. 76 y 77), así como en la iglesia de Cunault en Anjou (Fig. 78) y en otros ejemplos franceses²⁰⁵.

También la representación del fratricidio perpetrado por Caín contra Abel cambia la quijada de asno por el hacha en la iglesia de San Quirce (Burgos) donde la inscripción reza "KAIN IMPIVS. ABEL IVSTVS"²⁰⁶. El mismo tema con idéntica mutación en el instrumento fraticida aparece en un mosaico de San Marcos de Venecia del s. XII (Fig. 79), lo mismo que en la iglesia gótica navarra de Santa María de Olite (Fig. 80).

²⁰² Monteiro Arias (2007 a), pp. 64-87.

²⁰³ Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *El Duelo de la Virgen* 31-34, pp. 227-228; Sobre este tema ver Monteiro Arias (2007 a), pp. 64-87.

²⁰⁴ Conservado en el Museo de los Agustinos de Toulouse, procedente del Claustro de Notre Dame de la Daurade en Toulouse, primer taller. En el mismo museo, vemos un Prendimiento, del primer taller del mismo claustro, donde los soldados vuelven a llevar hachas.

²⁰⁵ Garnier (1982), p. 243, ofrece un ejemplo de la Matanza de los Inocentes en la Abadía aux Dames de Saintes, del s. XII.

²⁰⁶ Pérez Carmona (1959), p. 160.

Es posible que algunos textos sagrados contribuyeran a amparar las connotaciones negativas que el arte concedió a los portadores de hacha, y que este instrumento permitiera interpretar los ataques musulmanes como materialización de las profecías bíblicas. El Salmo 73 se adaptaría perfectamente a este propósito y a la época de la Primera Cruzada, desencadenada por el ataque al Santo Sepulcro, pues parece escrito a propósito para aquel contexto:

"Oh, Dios]... [Guía tus pasos a estas ruinas sin fin: todo en el santuario lo ha devastado el enemigo. En el lugar de tus reuniones rugieron tus adversarios, pusieron sus enseñas, enseñas que no se conocían, en el frontón de la entrada. Machetes en bosque espeso, a una cercenaban sus jambas, y con hacha y martillo desgajaban. Prendieron fuego a tu santuario, por tierra profanaron la mansión de tu nombre"; Salmos (73, 3-7).

2. 7. LAS PROTECCIONES DEL CUERPO: COTA DE MALLA Y LORIGAS DE CUERO

Una diferencia notable en el atuendo guerrero entre cristianos y musulmanes fueron las lorigas de protección del cuerpo, al menos hasta que los segundos adoptaron el armamento de los primeros en el s. XIII²⁰⁷. Así, mientras los caballeros cristianos se protegían con cota de malla, los musulmanes portaban con frecuencia corazas de cuero²⁰⁸, según las fuentes latinas y árabes²⁰⁹. En al-Andalus se llegaron a usar hasta cascos de cuero²¹⁰. De los cantares de gesta, de la documentación sobre armamento y de la iconografía se deduce que sólo algunos cuerpos de las huestes musulmanas portaban este tipo de protección, fundamentalmente el de arqueros, necesitado de especial ligereza y velocidad. Pero desde el s. XII se sabe del uso de cotas de malla en al-Andalus, así como de armaduras con escamas, a pesar de no ser lo más habitual y de estar generalmente reservadas a los zapadores²¹¹.

En algunas epopeyas francesas se alude a la superioridad del equipamiento cristiano. En la *Chanson d'Aspremont* (c. 1190-1191) se insiste en la supremacía de las armas francas,

²⁰⁷ Similitud que se constata hasta el s. XV, Marín (2001), pp. 144-145, 158; Arié (1990 a), p. 92.

²⁰⁸ Lévi-Provençal (1953) Vol. III, pp. 94 y 146. Sabemos que los musulmanes portaron escudos y corazas de cuero. Los escudos, llamados *lamt*, eran en cuero de antílope y eventualmente fueron adoptados por los cristianos, Arié (1990 a), p. 95, nota 4.

²⁰⁹ Los textos cristianos y árabes de la época atestiguan la ligereza del atuendo guerrero musulmán, habitualmente desprovisto de protecciones metálicas, aunque éstas existían desde el califato, Guichard (2001), pp. 244. El autor señala la inferioridad táctica de los musulmanes, lo cual es desmentido por gran parte de los especialistas, entre ellos Nicolle (1976), p. 141. Éste último indica precisamente la mayor complejidad y organización estratégica de los ejércitos musulmanes frente a la rusticidad de las tropas europeas, más alejadas de la modernidad en lo que a método guerrero se refiere.

²¹⁰ Nicolle (1976), p. 23.

²¹¹ *Ibidem.*, p.155. Encontramos algunos ejemplos de cotas de malla islámicas medievales conservadas hoy en el Museo de Alepo y en otros lugares, Mayer (1943), figs. 1-4.

describiendo la cota de malla y demás equipamiento²¹², en contraste con el de los africanos²¹³, de los que se indica que, armados como acostumbran, no llevan ni coraza, ni cota de malla, ni casco²¹⁴. Provistos únicamente de arco, la *chanson* concluye que mientras unos llevan armadura los otros van desnudos²¹⁵. Otros cantares también se refieren a la diferencia de armamento, pues en algunos episodios el héroe cristiano se hace pasar por musulmán sirviéndose de la armadura *sarracena*, lo mismo que los musulmanes épicos se disfrazan de caballero cristiano²¹⁶. En la *Canción de Roldán* se dice: “Los paganos se arman con lorigas sarracenas. De todas ellas muchas están con triple forro”²¹⁷.

Un curioso capitel de la Puerta de las Vírgenes de Santo Domingo de Silos muestra dos figuras que comparten cabeza, identificadas como guerreros²¹⁸ (Fig. 82). El personaje se tira de las barbas divididas en dos mechones²¹⁹ y su cuerpo está cubierto con coraza formada por bandas de cuero "que parecen formar un tahalí", tal y como indica Pinedo²²⁰, quien señala igualmente la presencia de una maza de guerra a sus espaldas. De este modo, podríamos estar ante el tipo de loriga musulmana.

Otros relieves presentan una clara distinción en la indumentaria de los contrincantes para marcar la diferencia entre el cristiano y el musulmán (Fig. 92). Pero en la mayoría de las escenas de lucha románicas encontramos un asombroso parecido en el atuendo de los contendientes. La cota de malla es generalmente asociada a los musulmanes en el arte y así persiste en tiempos góticos, tal y como vemos en la vidriera de la Catedral de Chartres alusiva a las campañas de Carlomagno contra los musulmanes²²¹.

A pesar de los ejemplos citados, los cantares de gesta amparan mayoritariamente esta similitud, pues se citan numerosos *sarracenos* con cota de malla. En muchos otros, ambos bandos llevan una armadura muy parecida que viene a diferenciarse únicamente por las armas que la acompañan²²². Así, en *Floovant*, Richier revestido de armas cristianas es tomado por musulmán, mientras en *Aspremont*, Carlomagno confunde la armada de Girard

²¹² Chanson d'Aspremont (ed. 1970), vv. 2119-2122; 3063-3064; 8678-8682, Vol. I, pp. 69, 98, Vol. II, pp. 82-83.

²¹³ Con frecuencia fueron los negros subsaharianos quienes engrosaron el cuerpo de arqueros, ver Capítulo III, apartado 2 y Capítulo IV, apartado 4.

²¹⁴ Il n'ont auberc (cota de malla) ne grant targe (ecudo) roee/ ne elme (yelmo) painto u il ait d'or denree, / Ains ont clacains ou cuiries endossee / Coiffe de fer desor le cief fermee", Chanson d'Aspremont (ed. 1970) vv. 8632-8635, Vol. II, p. 81. También alusiones en a estos elementos en vv. 1429-1431, 6951, 8683, Vol. I, p. 46; Vol. II, pp. 28; 83.

²¹⁵ "Franc sont armé et Africant sont nu", Chanson d'Aspremont (ed. 1970), v. 8702, Vol. II p. 83.

²¹⁶ La Chanson de Guillaume (ed. 1991), pp. 142-143; Bancourt recoge otros ejemplos: *Saisnes* v. 155; *Anséis de Carthage* vv. 9815-9818, 9886-9889; *Narbonnais* v. 6001; *Destruction de Rome* vv. 1020-1021, Bancourt (1982) Vol. II, p. 909.

²¹⁷ Canción de Roldán (ed. 1959), vv. 994-995, p. 63.

²¹⁸ Figuras de guerreros rodilla en tierra, unidos en una sola cabeza en la misma arista del capitel cuya indumentaria ha llamado la atención de los especialistas, Pinedo (1930), p. 133.

²¹⁹ Rasgo este identificado con la representación del musulmán en este trabajo, en el Capítulo IV, apartado 6. 3. c-d.

²²⁰ Pinedo (1930), pp. 133.

²²¹ Maines (1977), p. 812.

²²² Bancourt (1982) Vol. II, p. 909.

con tropas musulmanas, igual que ocurre en *Gui de Bourgogne*²²³. En *Aiol* son los emblemas pintados sobre los escudos los que permiten reconocer a la hueste cristiana²²⁴. Es, por tanto, el tipo de armas lo que permite diferenciar generalmente el bando de los guerreros en los cantares de gesta y también en el arte.

2. 8. LAS ARMAS DEL CRISTIANO

Del mismo modo en que hay armas propias de los musulmanes, los cristianos tienen aparejados instrumentos específicos en los cantares de gesta. El *Cantar de Mio Cid* deja bien claro:

“Por lanças e por espadas auemos de guarir
si non en esta tierra angosta non podriemos bivi[r]”²²⁵

Las armas propias de musulmanes como las citadas hasta el momento, y muy particularmente el arco, no son asociadas a los cristianos en la literatura épica, incidiéndose en el uso de espadas y lanzas²²⁶, verdaderos instrumentos de guerra del buen caballero. Por ello, estas armas serán las usadas por los héroes vencedores de musulmanes, asignándose a personajes como el conde Poncio en el *Poema de Almería*, del que se dice que desprecia banquetes y mujeres, prefiriendo la lucha contra los *moros*: "goza más cuando hiere con la espada; cuando blande la lanza la mala raza se prosterna sin fuerzas"²²⁷.

De este modo, las armas del caballero cristiano adquirieron una gran significación, siendo la espada el símbolo de poder por excelencia, propia de reyes y héroes. Ésta es sin duda el arma más noble en el arte cristiano plenomedieval, adquiriendo especial valor simbólico por su forma de cruz²²⁸, adaptándose perfectamente a la iniciativa de concepción de una guerra en nombre de Dios.

Sabemos que la sacralización de la guerra llevó a la práctica litúrgica de bendiciones sobre la lanza, la espada, la bandera y el escudo, y en definitiva, sobre el *miles* completamente armado²²⁹. Además, han sido halladas hojas de espada de este periodo portadoras de inscripciones con invocaciones que atestiguan la creencia de los caballeros en la protección divina durante el ejercicio de su función guerrera²³⁰. En la *Historia de Turpín*

²²³ Floovant (ed. 1966), vv. 945-946, p. 30; Aspremont (ed. 1970), vv. 4051-4057, Vol. I, p.130; Gui de Bourgogne (ed. 1966) vv. 774-823, pp. 24-26.

²²⁴ Chanson d'Aiol (ed. 1877), vv. 10.691-10.695, pp. 312-3313.

²²⁵ Cantar de Mio Cid (ed. 1997), vv. 834-835, pp. 266-267.

²²⁶ "Mas su lanza va el valiente blandiendo" Canción de Roldán (ed. 1959), p.70, v. 1155. Sobre el arco y su aparición en el arte románico ver el Capítulo III, apartado 2, del presente estudio.

²²⁷ "Spernuntur mensae, plus guadet dum ferit ense, dum quatitur [hasta], mala gens prosternitur [hausta]", Poema de Almería (ed. 1950), vv. 173-174, pp. 174 y 196.

²²⁸ Raynaud (1990), p. 120.

²²⁹ Flori (2001 b), pp. 26-31, 34. Sabemos que en ocasiones la espada había sido previamente deposita sobre el altar, siendo la entrega de la espada lo que "hace al caballero", *Ibidem.*, 38.

²³⁰ *Ibidem.*, pp. 40-41.

se describe la espada de Roldán "esculpida con la entrañable leyenda del A y el Ω, emblema del inmenso nombre de Dios"²³¹. Su nombre, Durandarte, se interpreta como "duramente golpea con ella al sarraceno"²³².

También las fórmulas repetidas durante la investidura de los caballeros resultan reveladoras sobre el simbolismo del armamento cristiano y particularmente el de la espada:

"En cuanto a ti, ahora que estás a punto de ser investido caballero, acuérdate de esa palabra del Espíritu Santo "Valiente guerrero ciñe tu espada" (Salmo 45, 4); esta espada es, en efecto, la del Espíritu Santo, que es la palabra de Dios]... [dirígete rápidamente contra los que atacan la Santa Iglesia, a fin de poder aparecer coronado en presencia de Cristo y armado de la espada de la verdad y de la Justicia"²³³.

Por su parte, la lanza se convirtió en elemento principal de la estrategia de ataque cristiano, resultando característica de la caballería la carga frontal con lanza. Ésta fue empleada primeramente por los normandos, pero adquirió un carácter mítico en la literatura de finales del s. XI y principios del XII, haciéndose propia del ataque a los turcos por los cruzados²³⁴.

También en Occidente los *moros* fueron combatidos con lanzas. En el *Mío Cid* se cita el instrumento como causante de gran mortandad en las huestes bereberes, quizá en alusión a una carga frontal:

"Trezientas lanças son todas tienen pendones
Seños moros mataron todos de seños golpes"²³⁵.

Después será el obispo Jerónimo quien entra en batalla pertrechado del arma:

"A los primeros golpes dos moros mataua de la lança
El astil a quebrado e metio mano a la espada
Ensayauas el obispo dios que bien lidiaua"²³⁶.

Por el contrario, los *moros* atacan con armas arrojadizas, lo cual se interpreta en el *Cantar de Roldán* como prueba de su cobardía, del miedo al combate cuerpo a cuerpo:

"Mil sarracenos se apean
Y a caballo son cuarentamil.
En mi entender no se atreven a aproximarse.
Les tiran lanzas y venablos
Y flechas y dardos y saetas y jabalinas y azagayas"²³⁷.

²³¹ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXII, p. 492.

²³² *Ibidem.*, Cap. XXII, p. 491.

²³³ Perteneciente al ritual de investidura de caballero más antiguo conocido, de finales del s. X y de la región del sur de Italia gobernada por los príncipes normandos, *Ibidem.*, p. 42.

²³⁴ *Ibidem.*, pp. 71-72.

²³⁵ *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), vv. 723-724, pp. 252-253.

²³⁶ *Ibidem.*, vv. 2385-2388, p. 426.

En el mismo cantar se llega a indicar que los musulmanes asignan un nombre a su espada por emulación de los cristianos, indicándose que el emir musulmán lo hace para imitar a Carlomagno, de cuya espada ha oído hablar²³⁸.

De este modo, el *miles christi* tiene un equipamiento bélico codificado y no exento de simbolismo, adecuado a la "Ley de caballeros", a la que hace referencia el *Cantar de Roldán*²³⁹. La iconografía corrobora la asociación de la espada y la lanza al combatiente cristiano, como demuestran algunas de las imágenes vistas en el presente capítulo, aunque frecuentemente ambos soldados portan estas armas cuando están a caballo.

3. EL COMBATE ENTRE CABALLEROS Y PEONES

3. 1. LA SUERTE EN LA BATALLA

Como ya se ha insinuado en páginas precedentes, el elemento más claro y habitual para identificar a musulmanes y cristianos en las escenas de caballeros e infantes enfrentados es la victoria de uno sobre otro, pues siempre el *miles christi* aparecerá vencedor²⁴⁰. De nuevo el capitel de Estella constituye el punto de referencia, pues en éste el *sarraceno* es alcanzado por Roldán, cayendo inmediatamente derrotado de un golpe (Fig. 81). Tan fulminante y gráfica se muestra esta victoria que en la misma escena aparece dos veces el gigante en composición cristalina: una, sobre el caballo, la otra, cayendo al suelo decapitado²⁴¹. El texto del Pseudo Turpín (c. 1130) nos da las claves de interpretación del episodio pues, antes del combate, el gigante advierte al héroe de la significación que tendrá el encuentro:

"Lucharé contigo a condición de que si es verdadera esa fe que sostienes, sea yo vencido, y si es falsa lo seas tú. Y el pueblo del vencido se llene enteramente de oprobio, y el del vencedor en cambio de honor y gloria eternos²⁴²."

La victoria de Roldán simboliza así el triunfo del cristianismo que se proclama verdadero, al tiempo que se demuestra la falsedad herética de la religión musulmana. Lo

²³⁷ Canción de Roldán (ed.1959), p.111, vv. 2071-2075.

²³⁸ "Por orgullo le ha un nombre hallado/ Por la de Carlos de la que oyó hablar", *Ibidem.*, vv. 3144-3145, p. 158.

²³⁹ "Armados están según Ley de caballeros", Canción de Roldán (ed.1959), p.70, vv. 1142-1144.

²⁴⁰ Al igual que en los cantares de gesta, como ya relacionó M. Camille "A diferencia de los relatos históricos, los cristianos siempre ganan en los relatos épicos", Camille (2004), p. 166.

²⁴¹ La composición cristalina es la que incluye dos momentos consecutivos en una misma escena. Es posible que este personaje no sea el gigante, pues sabemos que Ferragut muere por ser alcanzado en su punto débil: el ombligo; Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVII, pp. 468-469. Por ello quizá el que aparece siendo decapitado sea Marsiles u otro personaje. Sobre la decapitación como acto paradigmático en las luchas cristiano-musulmanas Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181.

²⁴² Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVII, p. 473.

mismo se indica en la misma *Historia* respecto a la lucha contra el *sarraceno* Aigolardo, siendo de nuevo el musulmán quien hace la advertencia²⁴³.

Conforme a lo expuesto hasta el momento, las escenas de lucha románicas son portadoras de ese mismo significado simbólico a modo de alegoría del triunfo de la Iglesia sobre el Islam, razón por la cual las representaciones de combate pretenden hacer palpable la derrota sin escatimar en detalles sanguinarios.

Lo más habitual en la escultura es encontrar al cristiano atravesando al adversario y así lo vemos en el lateral derecho del mismo capitel de Estella (Fig. 41) donde el gigante recibe la espada en su torso, saliendo la punta por detrás.

Un ejemplo paradigmático, aunque no español, es el dintel de la catedral de Angulema (primer tercio del s. XII), donde se suceden tres escenas ilustrativas de las hazañas de Roldán. La primera de ellas muestra al arzobispo Turpín luchando contra el musulmán Abisme, al que ensarta completamente con su lanza (Fig. 83). Esta imagen, en la que es un arzobispo quien propina el golpe mortal, ha sido interpretada como una metáfora visual de la acción de hacer penetrar el mensaje evangélico en el enemigo²⁴⁴. La doble dimensión simbólica de este dintel, con paralelo escatológico, viene resaltada por la Misión de los Apóstoles que aparece en el tímpano, como ha indicado Kahan, al poner ambos en evidencia el mismo mensaje: la derrota de los *sarracenos* y la victoria de la fe cristiana en el mundo²⁴⁵.

La interpretación escatológica de las escenas caballerescas se refuerza al son del Salmo recitado en la investidura de los caballeros, "esta espada es, en efecto, la del Espíritu Santo, que es la palabra de Dios"²⁴⁶. La noción reaparece en el propio *Apocalipsis*, tan divulgado desde tiempos prerrománicos: la repetida ilustración de Cristo con una espada

²⁴³ "Pelearnos yo y mi pueblo contra ti y el tuyo, a condición de que si nuestra religión es más grata a Dios que la vuestra, os vencamos; y si vuestra religión es mejor que la nuestra, nos vencáis. Y se llenen eternamente de oprobio los vencidos, y de fama y gloria los vencedores. Además, si es vencido mi pueblo, yo recibiré el bautismo, si sobrevivo". Obsérvese que el "yo y mi pueblo contra ti y el tuyo" conlleva la noción del combate singular como representación del enfrentamiento de dos colectivos bélico-religiosos, lo cual resulta significativo para interpretar esta iconografía. Por otro lado, el hecho de que sea el musulmán quien explique la significación del encuentro otorga un carácter aún más demostrativo de la superioridad del cristianismo, que se manifiesta ante los ojos *infieles*" Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XII, p. 456.

²⁴⁴ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp. 32-36. Los autores sostienen que el programa de esta portada debió ser ideado por Giraldo, el arzobispo de Agulema, hombre relacionado con Cluny y con la organización de cruzadas hacia *España*, por lo que interpretan que la escena está en íntima conexión con la conquista de Zaragoza que acabó en 1118, siendo el dintel de 1120-1130, cuando toda la atención de Occidente estaba concentrada en esta ciudad, a juicio de los autores. En el siguiente capítulo, a propósito del centauro arquero luchando contra un ser monstruoso, se recogen varios argumentos que refuerzan la hipótesis según la cual la penetración con el arma pudo tener una lectura espiritual. Sin embargo, Kahn ha ofrecido otra interpretación del dintel donde no ve a Turpín y el combatiente de la segunda escena no sería Roldán al portar corona; mientras Marsiles desvanecido ante Zaragoza si resulta convincente para la autora, al tiempo que el estandarte esculpido entre las dos primeras escenas parece la oriflama dorada de Carlomagno con tres puntas en el perfil del estandarte, elemento que aparece repetidas veces en el *Codex Calixtino*, Kahn (1997), p. 352, en f. 162v. La autora sostiene que las escenas del dintel son totalmente independientes unas de otras, sin secuencia lógica.

²⁴⁵ Kahn (1997), p. 356, aspecto que encuentra también en la representación de Roldán en Verona. Doble dimensión terrenal y espiritual de la que son portadores los caballeros combatientes también para Kahan, *Ibidem.*, pp. 257, 263.

²⁴⁶ Salmos (45,4), Flori (2001 b), p. 42.

que sale de su boca en los Beatos, en alusión al momento en que Juan recibe el encargo de redactar su visión, apuntala la asociación entre el arma afilada y la palabra²⁴⁷. Resulta factible que las representaciones guerreras románicas buscaran evocar la dimensión sagrada del acto de alcanzar al enemigo, acentuado por el simbolismo de la propia lanza y la espada. El *Poema de Almería* habla de los obispos desenvainando su espada divina y la corporal estableciendo un paralelismo entre ambas²⁴⁸, por lo que la metáfora parece recurrente.

También la *Historia de Turpín* muestra que la acción guerrera frente a los musulmanes era percibida en un sentido espiritual, como la lucha contra los vicios y el triunfo sobre el mal. Así, al describir la batalla de los hombres de Carlomagno contra el *sarraceno* Aigolardo y sus combatientes, se indica:

"En la referida batalla puede entenderse la salvación de los combatientes de Cristo; pues de la misma manera que los soldados de Carlomagno cuando iban a pelear, prepararon antes del combate sus armas para la lucha, así también nosotros debemos preparar nuestra armas, esto es, las buenas virtudes, para luchar contra los vicios. Quien oponga, pues, la fe contra la herética maldad, o la caridad contra el odio, o la largueza contra la avaricia, o la humildad contra la soberbia]... [tendrá su lanza florida y vencedora el día del juicio de Dios!"²⁴⁹.

Muchas otras escenas de combate románicas reflejan el momento en que el cristiano atraviesa o alcanza al enemigo con su espada o lanza. De nuevo los cantares épicos presentan una gran similitud con las imágenes, aunque son capaces de reproducir escenas aún más cruentas que las que los escultores alcanzaron a cincelar con sus manos. Uno de los tópicos de las gestas es precisamente el de la lanza o la espada atravesando al *sarraceno*, como en el *Cantar de Roldán* donde se encuentran hiperbólicas descripciones del combate:

"El escudo le parte por encima del broquel dorado,
De su loriga le rompe los forros,
De su buen venablo en el cuerpo le mete la punta,
Lo clava bien, todo el hierro le traspasa,
Con toda la fuerza de su astil, muerto por el campo lo revuelca.
Así dice Roldán: ¡Este golpe es de esforzado!"²⁵⁰.

El hierro cristiano atravesando al enemigo es tema central de numerosas escenas de combate románicas, como en un capitel de la colegiata de Santa Cruz de Castañeda donde un guerrero le clava al otro la lanza en el rostro (Fig. 84), como veíamos en Rebolledo de

²⁴⁷ Apocalipsis (1, 16), Yarza Luaces (2005), p. 271.

²⁴⁸ "Todos los obispos de León y Toledo, habiendo desenvainado la espada divina y la corporal"; "Pontifices omnes Legionis sive Toleti, exempto gladio divino corporeoque" *Poema de Almería* (ed. 1950), vv. 25-26, pp. 167 y 189.

²⁴⁹ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. VIII, pp. 436-437.

²⁵⁰ El fiero guerrero es Anséis, *Canción de Roldán* (ed. 1959), p. 76, vv.1283-1288.

la Torre²⁵¹ (Figs. 22 y 23). En San Pedro de Caracena es en el cuello donde la lanza penetra (Fig. 85), mientras en Santa María de Tiermes parece entrarse a la misma altura (Fig. 38)²⁵². También en el rostro es donde alcanza el caballero de Santa Juliana en Santillana del Mar a su enemigo (Fig. 37), mientras gran parte de los guerreros esculpidos hacen penetrar la lanza en el pecho de su adversario para hacerla salir por la espalda, aunque no siempre se aprecie con claridad (Fig. 86). En Torreandaluz, el caballero cristiano parece atravesar a su oponente y, aunque el instrumento del golpe letal se ha perdido, lo vemos caer con violencia (Figs. 87 y 88). La lanza cristiana parece atravesar al enemigo en San Bartolomé de Campisábalos (Fig. 89), lo mismo que en San Andrés de Cabria (Fig. 90) y que en San Martín de Artáiz (Fig. 91).

De especial significación es el capitel del claustro de Sta. María la Real de Nieva, ya citado, donde el *moro* con turbante y escudo circular no puede evitar recibir la lanza en el pecho (Fig. 92). Muchas otras escenas presentan el combate en los mismos términos²⁵³ (Figs. 93 y 117). El motivo aparece también fuera de la Península, y lo vemos en una pieza conservada en el museo cívico de Pavía, Italia (Fig. 94), así como en la fachada de San Zenón de Verona (c. 1138), donde la imagen ha sido interpretada como el combate de Roldán contra Ferragut de Nájera (Fig. 95)²⁵⁴.

Con frecuencia los cantares épicos presentan escenas aún más cruentas, al tiempo que inverosímiles, como la del héroe cristiano que, de un golpe de espada, parte en dos a su enemigo y hasta a su caballo. Así se presenta el ataque de Roldán a Grandonio:

“El conde le hiere tan valerosamente
Que hasta el nasal todo el yelmo le hende,
Partido le ha la nariz y la boca y los dientes,
Todo el cuerpo y la loriga jacerina,
De la silla dorada los dos faldones de plata
Y al caballo la espalda hondamente;
A ambos a matado sin ningún remedio,
Y los de España claman, todo dolientes.

²⁵¹ Resulta curioso comprobar que la muerte por lanza en el ojo coincide con la de Ramiro I, según el cronista árabe al-Turtusi (1059-1130), quien narra el asedio de Graus en 1063 describiendo de esta manera la muerte del rey aragonés mientras sitiaba la plaza. El ejecutor habría sido un soldado de al-Muqtadir que se hizo pasar por cristiano para entrar en las tropas enemigas y matar al rey clavándole una lanza en el ojo, Guichard (2001), pp. 243. Este tipo de narraciones contribuían a presentar y percibir la contienda como un combate singular. A pesar de la coincidencia, por razones propagandísticas resulta poco probable que el capitel muestre al cristiano pereciendo, y aún menos que ilustre la muerte de Ramiro I, siendo estas imágenes de tipo genérico e impersonal. Además, la llamativa muerte aparece recogida en la tradición árabe, pues la narración cobra mayor valor propagandístico en este bando.

²⁵² También resulta habitual encontrar al caballero alcanzando a su oponente *sarraceno* en la boca, como foco de blasfemia y mal doctrinal. En el Códice de les Ustages, (Barcelona) encontramos la imagen del caballero clavando la lanza en la boca del sarraceno, Núñez Rodríguez (1995), p. 71, fig. 1.

²⁵³ No se reproducen todas las imágenes recogidas por su estado de degradación y por no aportar elementos nuevos al estudio.

²⁵⁴ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp. 72-76.

Dicen los franceses: “¡Bien fiere nuestro caudillo!”²⁵⁵.

Como Roldán, el Mío Cid también parte en dos a Búcar con su espada, desde el yelmo a la cintura:

“Cortol el yelmo e librando todo lo hal
Fata la çintura el espada llegado ha”²⁵⁶.

En las representaciones plásticas no aparece tan violenta escena, quizá por la dificultad de ser representada, pues la escultura románica no destaca generalmente por su virtuosismo técnico ni por su naturalismo. El arte tardará en presentar estos detalles destinados a subrayar la humillación del vencido²⁵⁷. Pero sí encontramos imágenes en que el cristiano atraviesa el yelmo y parte de la cabeza del musulmán. En Santa Cecilia de Aguilar de Campoo un combatiente secciona el casco y la cabeza de su adversario (Fig. 96), mientras en la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Duratón encontramos la misma escena (Fig. 97). En Sequera del Fresno un guerrero atraviesa la cabeza del otro con la espada (Fig. 98), al tiempo que perfora su escudo con la lanza.

La trepanación del escudo enemigo es otro *topos* común en la literatura épica y a la escultura, y aparece, de nuevo, en el *Cantar de Roldán*:

“El escudo le parte y la loriga le deshace,
En el cuerpo le mete las puntas de su pendón,
Con plena fuerza de su astil le derriba muerto del arzón”²⁵⁸.

El caballero cristiano perfora la adarga enemiga en la iglesia de Pozancos (Fig. 99), mientras en Santillana del Mar dos personajes cruzan sus espadas, alcanzando una el cuerpo y la otra el escudo del contrario (Fig. 100). En Saint Sernin de Toulouse también la lanza de un guerrero se hunde en el escudo de su oponente (Fig. 101), al igual que en diversas imágenes ya comentadas en este capítulo (Figs. 7, 16 y 29). Aun en el s. XV veremos repetirse esta escena, convertida ya en un auténtico tópico visual de la lucha entre cristianos y musulmanes (Fig. 102).

En algunas de las imágenes analizadas el caballero musulmán se cae de su caballo como consecuencia de la embestida del héroe cristiano, como en Torreandaluz (Fig. 88) y en Estella (Fig. 81). La representación de un personaje en el momento de caerse ha sido interpretada como una alegoría del orgullo²⁵⁹, rasgo de carácter frecuente de los musulmanes según la tradición escrita antiislámica y los cantares de gesta. El orgullo y la

²⁵⁵ Canción de Roldán (ed. 1959), pp. 91-92, vv. 1644-1652.

²⁵⁶ Cantar de Mío Cid (ed. 1997), vv. 2423-2424, p. 430.

²⁵⁷ Raynaud indica respecto a las ilustraciones de manuscritos franceses (desde el s. XII, pero con mayor intensidad en la Baja Edad Media) que se aprecia una especial inclinación de los iluminadores hacia la representación de heridos atrocemente mutilados y muertos, siendo mostrados los cadáveres del campo de batalla como trofeos de guerra que vienen a resaltar la humillación del vencido, Raynaud (1990), pp. 101-102.

²⁵⁸ Canción de Roldán (ed. 1959), p.88, vv. 1575-1577.

²⁵⁹ En el exhaustivo estudio de Garnier (1982), p. 121.

soberbia son pecados atribuidos al enemigo sistemáticamente en las fuentes relacionadas con las luchas peninsulares y orientales. También la cronística árabe peninsular hace alusión a la soberbia de los cristianos, pecado que provoca la ira de Dios y que suele conducirlos a la derrota, exaltando con ello el poderío militar de almorávides y almohades²⁶⁰.

Quizá el orgullo sea el pecado que manda al infierno al caballero que emerge cayendo de su caballo en el tímpano de Sainte Foy de Conques²⁶¹ (Fig. 103). Pero esta noción resulta especialmente reveladora en el caso de Estella, pues el capitel de los condenados al infierno, colindante con el de Roldán y Ferragut, ha sido recientemente interpretado por T. Martin como la representación de las faltas imputables al gigante abatido por Roldán. En éste aparecen figuras recibiendo suplicio alusivas a la soberbia, a la gula y a la lujuria, que serían, según la autora, el castigo de ultratumba que Ferragut recibiría tras el escarmiento físico propinado por Roldán²⁶².

De este modo, la suerte en el combate cae siempre del lado cristiano como demostración de superioridad religiosa, de acuerdo con la visión providencialista de los acontecimientos que convertía el triunfo en la prueba irrefutable de la ayuda de Dios a su pueblo. No obstante, también conviene señalar la existencia de numerosas escenas de combate ambientadas en el momento previo al ataque, cuando los caballeros aparecen uno frente al otro. Además de en imágenes ya comentadas (Figs. 11, 14, 15 y 27), encontramos a los caballeros antes del enfrentamiento en un capitel de la ermita del Cristo de Catalain (Figs. 104 y 105), donde distinguimos al cristiano por llevar la espada y no los prominentes bigotes de su adversario²⁶³, quien además parece empuñar una piedra. El momento anterior al contacto violento es el elegido también en dos relieves de la iglesia del Sotosalbos (Figs. 106 y 107), igual que en otros numerosos ejemplos españoles y franceses (Figs. 108-116)²⁶⁴.

3. 2. LOS CABALLEROS ENFRENTADOS ¿REPRESENTACIÓN DE TORNEOS?

La lucha ecuestre ha sido identificada por algunos autores como la representación de torneos en tanto que deporte y entretenimiento²⁶⁵, actividad realizada en el interior de las aldeas o villas que no conlleva la existencia de un conflicto bélico. Sin embargo, ello

²⁶⁰ Alvira Cabrer (1996), p. 65.

²⁶¹ El gesto de caerse del caballo se considera representación del orgullo, Garnier (1982), p. 121.

²⁶² Martin (2007), p. 113. El asno con el arpa aludiría al orgullo o la arrogancia.

²⁶³ Sobre los bigotes y la barba como posible elemento identificativo del musulmán ver el Capítulo IV, apartado 6. 3. c-d.

²⁶⁴ Si bien el capitel de Vallejo de Mena (Fig. 113) parece mostrar a dos caballeros cuyos equinos parecen comer del árbol de la vida, en cuyo caso ambos podrían ser cristianos.

²⁶⁵ Pérez Carmona (1959), p. 203; Frontón Simón (1993), sin paginar, recoge esta corriente interpretativa sin respaldarla. Núñez Rodríguez (1995), pp. 83-84, interpreta parte de la temática de lucha ecuestre, como el capitel de Santa Cruz de Ribas, como posiblemente alusiva al combate hispano-musulmán, o bien "a la lucha de los miembros de una milicia concejil, aunque en el contexto de aquel marco religioso su simbología quede referida hacia un torneo entre caballeros cuando, con poco éxito, tales actos sangrientos comenzaban a ser prohibidos por la Iglesia en los años 1130".

implicaría el carácter laico de la temática adosada al templo, pues la Iglesia censuró los torneos, que contravenían las prescripciones eclesiásticas del momento. La Paz y la Tregua de Dios ya habían condenado el combate entre cristianos. Además, en el s. XII el papa prohibía explícitamente "esas detestables" asambleas, llegando a privar de sepultura cristiana a quienes perecieran practicando dicho deporte²⁶⁶. También los predicadores de cruzada opusieron la *Militia Dei* al torneo, como sagrada la primera y pecaminosa el segundo²⁶⁷.

Los caballeros enfrentados aparecen adosados a los templos con un carácter ejemplar y heroico, con un objeto adocrinador, dentro de un programa iconográfico diseñado por las autoridades clericales. Resultaría incoherente su existencia para la ilustración de prácticas condenadas, pues aparecen bajo un aspecto heroico y no peyorativo. Además, sabemos que las justas eran concebidas como un entrenamiento militar, demostrando la valía para la guerra de los vencedores, por lo que la interpretación de estas escenas como representación de torneos no desvincularía completamente las imágenes del contexto bélico²⁶⁸. Por otro lado, resulta un error habitual el considerar las justas como consistentes en el combate singular de dos caballeros, pues se trataba de un deporte de equipos²⁶⁹. Así, la correspondencia numérica tampoco puede ser esgrimida para defender la relación de las escenas románicas con los torneos, aunque, en todo caso, el número no permite sacar conclusiones determinantes al ser habitual en la simbología románica la alusión metonímica al grupo a través de uno de sus miembros.

La conexión de estas imágenes románicas con la representación de la lucha contra el Islam no implica la consideración de que el caballero plenomedieval estuviera siempre asociado a la defensa de la fe, pues sabemos que la caballería distó de estar intrínsecamente relacionada con la guerra sacralizada²⁷⁰. Los ideales de caballería y de cruzada llegaron, incluso, a divergir notablemente a finales del s. XI, hasta el punto de que Urbano II solicitó

²⁶⁶ Aunque se trataba de un entrenamiento militar, pronto se convirtió en un medio de vanagloria que, además, provocaba muertos accidentales, lo cual pudo jugar un papel importante para que los torneos fueran condenados por la Iglesia. Desde el Concilio de Clermont de 1130 y, más taxativamente en el de Letrán II de 1139, se condena duramente la práctica, retomándose esta proscripción en otros concilios posteriores, Flori (2001 b), p. 97, pp. 128-129.

²⁶⁷ Para algunos predicadores de cruzada como Jacques de Vitry las justas permitían cometer los siete pecados capitales, *Ibidem.*, p. 129. Sólo en 1316 el papa francés de Avignon Juan XXII volvía a autorizarlos.

²⁶⁸ Los torneos surgen y nacen como enfrentamiento para la guerra, y como tal subsisten desde finales del s. XI hasta época moderna, siendo la sociedad que "tornea" casi la misma sociedad aristocrática que guerrea. Éstos proporcionaban un entrenamiento útil para asegurar la cohesión táctica de los escuadrones, pues se trataba de un deporte de equipo, Flori (2001 b), pp. 90-92, 94; sobre los torneos en general pp. 90-101. Por ello la celebración de torneos respondió a los valores guerreros de su tiempo, siendo demostrativos de la valía y el coraje guerrero de los vencedores, *Ibidem.*, pp. 96-97.

²⁶⁹ *Ibidem.*, p. 93 "es un error comparar el torneo con un enfrentamiento individual". Pero conviene señalar que, aunque los torneos fueron un deporte colectivo, la literatura y la leyenda los presentaron a modo de combate singular, en que uno de los contendientes provocaba al otro con injurias, gritos o gestos de desafío, tras lo cual venía la *mêlée* o torneo como tal, *Ibidem.*, pp. 93-94. Sin embargo, como veremos más abajo, también la guerra cristiano-musulmana fue presentada en crónicas y leyendas bajo la forma de duelo y combate singular.

²⁷⁰ Los grandes especialistas franceses que han abordado el tema como Duby, Le Goff, Flori, Toubert o Bonnaise coinciden en señalar que la caballería surge con las grandes transformaciones sociales operadas en torno al año 1000 en la sociedad occidental, particularmente en Francia, Flori (2001 b), p. 8.

a los caballeros que abandonaran la caballería para hacerse cruzados, oponiendo ambas ocupaciones²⁷¹. Los hombres armados no estuvieron siempre al servicio de la Iglesia, pues los rituales más antiguos de sacralización litúrgica de la investidura del caballero proliferan a finales del s. XII y son más característicos de los siglos XIII y XIV²⁷². Su función estuvo así frecuentemente encaminada a fines laicos, consistiendo en la defensa del Señor sin la intervención de móviles espirituales ni eclesiásticos. No obstante, se observa la clara voluntad de la Iglesia por poner soldados a su servicio para sustraerlos a la *militia* del siglo²⁷³. Fueron estos caballeros defensores de las instituciones eclesiásticas los receptores del ritual de la investidura²⁷⁴. Así, la caballería estuvo cada vez más mediatizada por la Iglesia, incrementándose la primacía eclesiástica en las ceremonias caballerescas. Usos como el de ceñir la espada o ser consagrado caballero fueron convertidos en auténticos ritos religiosos amparados por bendiciones²⁷⁵. Son este tipo de caballeros los que encontramos representados en los templos románicos, los únicos dignos de blandir la espada bajo el signo de la cruz y los únicos pertinentes en el programa iconográfico de una iglesia.

La acción violenta sólo fue sagrada en la defensa de los intereses eclesiásticos y los caballeros románicos encarnan ese ideal. Así, "Gracias a una nueva ideología, que se construyó sobre el concepto de guerra santa, la condición del caballero y del guerrero encontraron justificación satisfactoria desde el punto de vista eclesiástico. Desde el momento en que al caballero y al guerrero se les asignaban unas misiones justificadas y ensalzadas por la Iglesia, en la lucha contra los paganos y en la protección de los débiles, se vio santificada la actuación guerrera"²⁷⁶.

La temática de los caballeros enfrentados aparece en interiores y exteriores de los templos como parte del programa didáctico que las autoridades eclesiásticas querían transmitir, por lo que resulta poco probable que incluyeran una práctica no aceptada sin claros indicios iconográficos de censura sobre la misma. Además, como ha sido dicho, la hipotética relación de esta temática con los torneos no desvincularía las imágenes del contexto de guerra contra los musulmanes, pues torneos y justas se realizaban en primavera a modo de preparación de la estación bélica²⁷⁷, existiendo en todo caso una alusión genérica al conflicto armado y, si bien el del Islam no era el único, sí era el verdaderamente promovido por la Iglesia a escala global, que rechazaba las guerras entre

²⁷¹ Flori (2003), p. 268; en su llamamiento de 1095 insta a los caballeros a abandonar la milicia del siglo para entrar en la de Cristo, lo que implicaba guerrear en defensa de Dios para expiar sus pecados, Flori (2001 b), pp. 127-128. Con ello la cruzada se convierte en la culminación del intento papal por poner la caballería al servicio de la Iglesia.

²⁷² Flori (2003), p. 141.

²⁷³ *Ibidem.*, p. 141.

²⁷⁴ *Ibidem.*, p. 46.

²⁷⁵ Weisbach (1949), p. 27.

²⁷⁶ *Ibidem.*, p. 27

²⁷⁷ Castiñeiras González (1996), p. 161.

señoríos y reinos para suscitar la unión de las fuerzas cristianas contra el *infiel*²⁷⁸. Como hemos visto, en muchos casos la representación del enemigo musulmán es clara a través de símbolos parlantes que lo identifican. Además, la temática de los caballeros enfrentados aparece con gran homogeneidad en todo el románico europeo, por lo que no pudo responder a fenómenos locales. En este sentido, G. Curzi ha señalado que la iconografía de la lucha entre cristianos y musulmanes se codifica desde temprana época en una estructura compositiva elemental y recurrente, caracterizándose por excluir excesivas referencias a acontecimientos específicos para no atenuar la dimensión universal del enunciado moral, a cuya clarificación contribuyen sólo a veces el tipo de armas, particularmente los escudos, y la disposición de los contendientes, que en época avanzada suele coincidir con la disposición tradicional de elegidos y condenados en los Juicios Finales: el musulmán a la derecha del espectador y el cristiano a la izquierda²⁷⁹.

3. 3. FUNCIÓN Y OBJETO DE ESTA ICONOGRAFÍA

A pesar de los esfuerzos de algunos autores por interpretar las imágenes de lucha ecuestre en clave abstracta como representación de un combate espiritual²⁸⁰, los elementos analizados hasta el momento demuestran la íntima relación de las escenas con el contexto de la lucha contra el Islam. Ello no impide que las escenas disfrutaran de una doble dimensión simbólica, como ya se ha explicado, revistiendo al combate terreno contra el enemigo de la fe de un carácter divino. Varios estudiosos así lo han defendido, entendiendo estas imágenes como la representación de la victoria física, primero, y luego de la espiritual, e indicando la necesidad de situarse sobre dos planos distintos para analizar la imagen medieval: "el de su significado teórico y el de su función social"²⁸¹.

Además, la única guerra legítima en el programa iconográfico de un templo cristiano era la guerra sacralizada, la lucha promovida en *defensa* de Cristo y de la fe: la única guerra aceptable y deseable fue la librada por y para la Iglesia. No podemos tratar de interpretar la imagen románica en el sentido literal, como si reflejara su tiempo sin más aspiración que la del retrato de costumbres. En esta época, toda forma monumental estuvo determinada por su carácter simbólico y cada imagen respondió a la intención de transmitir

²⁷⁸ El juramento de la Tregua de Dios (Puy 990, renovada en Toulouse 1027) impuesto por el papado constituye una clara restricción de las actividades guerreras, prohibiendo el uso de las armas de jueves a lunes recordando con ello la pasión y resurrección de Cristo: denota la clara voluntad por parte de la Iglesia de restringir las guerras privadas. Sin embargo también precisa que esta normativa no se aplica a los violadores de la paz que podrán y deberán ser siempre combatidos, Flori (2001 b), pp. 125-126. Se trata de un paso importante hacia la doctrina eclesiástica de la guerra justa. Por ésta y por la Paz de Dios, la Iglesia moralizó la guerra en función de sus objetivos y de sus intereses; constituyendo una etapa preparatoria importante de la formación de la idea de cruzada", Flori (2003), p. 98.

²⁷⁹ Tendencia que sólo se consolidó avanzado el s. XIII, Curzi (2007 c), p. 539.

²⁸⁰ Ya recogidos en páginas precedentes: Pinedo (1939), p. 111; Ruiz Maldonado (1978), pp. 75-81; Ruiz Maldonado (1979), pp. 271-283.

²⁸¹ Núñez Rodríguez (1995), pp. 76-77, 81; Seidel (1981), pp. 56, 72; Sicart Giménez (1982), p. 29.

un mensaje moralista y adoctrinador. De este modo, aunque las representaciones que estudiamos no retratan con realismo las batallas que realmente se libraron, sí constituyen la representación alegórica y sintética de la lucha contra el Islam. Los estudios sobre la mentalidad plenomedieval así lo confirman. La interpretación contemporánea de este tipo de representaciones dotadas de un carácter espiritual genérico, ha sido puesta de relieve por Hervé, quien indica que "Puisque la vie chrétienne est un combat, les bons s'opposent aux méchants, Pierre à Judas, Federico-Barberousse à Hérode, les milites Christi aux mauvais cavaliers. Ces conceptions tentées de manichéisme cadraient tout à fait avec la lutte que le christianisme devait mener contre le paganisme aux frontières orientales de l'Europe latine"²⁸².

Por otro lado, sabemos que las guerras peninsulares se basaron mucho menos en el enfrentamiento directo de dos bandos enemigos (como una lectura literal extraería de estas imágenes), que en las incursiones sorpresa que perseguían arrasar campos y robar botín, o que en los largos asedios a fortalezas dilatados durante meses y hasta años²⁸³. Es evidente que las guerras contra los musulmanes no ofrecían escenas como la que los capiteles reflejan. La experiencia real de la lucha hispano-musulmana peninsular consistió fundamentalmente en las cabalgadas esporádicas²⁸⁴, en tanto que incursiones rápidas, mientras las operaciones de sitio a ciudades fueron menos frecuentes²⁸⁵. Fue, por tanto, más una guerra de desgaste que una de sitio, o que una simple sucesión de batallas. Pero el modo en que el conflicto armado fue promocionado y percibido estuvo muy lejos de la descripción realista, siendo reducido a la noción simplificadora del combate entre el bien y

²⁸² Hervé (1996), p. 103.

²⁸³ García Fitz (2001), p. 177. La toma de botín, la destrucción de cosechas, la tala de árboles o el robo de ganado fueron elementos comunes en las guerras de este periodo frente al Islam. Se trató así de una guerra de desgaste paulatino pero constante, de baja intensidad pero que generaba la sensación de violencia habitual, de inseguridad persistente y de gran desasosiego, *Ibidem.*, pp. 178-179.

²⁸⁴ Se trataba de pequeñas incursiones o cabalgadas que actuaban sobre los recursos económicos del adversario *Ibidem.*, pp. 167 y ss. Las cabalgadas eran ataques que duraban apenas una jornada al cabo de la cual los agresores volvían a sus bases de origen sin dar tiempo a una posible respuesta militar, lo cual contribuía a una experiencia desasosegante y frustrante de la frontera *Ibidem.*, p. 174.

²⁸⁵ Las operaciones de asedio, consideradas por algunos autores la experiencia más frecuente de la guerra durante las luchas hispano-musulmanas, no fueron tan habituales como las de cabalgadas sorpresa, según García Fitz *Ibidem.*, p. 166. La conquista de los puntos fuertes mediante asedio resultaba normalmente una operación larga, compleja y peligrosa que, por lo general, escapaba a las posibilidades de actuación de los dirigentes políticos. Las operaciones de sitio incluían la destrucción sistemática de los campos que rodeaban un determinado punto fuerte, elemento que se convierte en un lugar común en todas las guerras europeas plenomedievales, incluyendo las de Tierra Santa, *Ibidem.*, pp. 166-167. Los sitios formaban parte de la fase preparatoria de la guerra, destructiva y fastidiosa para el adversario, que podía llegar a extenderse durante años y a veces incluso largas décadas. García Fitz desmiente la tradicional idea de que Toledo fuera sitiada durante 7 años con el objetivo de ser arrebatada a los musulmanes, indicando que aquellas actividades bélicas estaban orientadas hacia otros fines, pues hasta 1085 las actuaciones de Alfonso VI estuvieron encaminadas a mantener en el poder a al-Qadir frente a los disidentes internos. Según su teoría el asedio de toma duraría tan solo unos 8 o 9 meses, *Ibidem.*, pp. 168-171. Por otro lado, la toma de un territorio consistía fundamentalmente en el control de fortalezas (castillos y ciudades amuralladas) que actuaban como centro neurálgico de un territorio: centro de una tupida red de relaciones institucionales, fiscales, económicas, políticas y militares de diverso tipo respecto a su entorno geográfico. El control del territorio se refiere sencillamente al dominio de esos centros neurálgicos *Ibidem.*, p. 166.

el mal. Así, la temática de los caballeros enfrentados constituyó el símbolo de la lucha entre dos colectivos encarnados en sendos combatientes, como demuestran la literatura y la cronística de la época²⁸⁶. La personificación de los bandos en la figura de los caballeros estaba destinada consolidar la noción de una guerra necesaria llevada a cabo entre dos entes: entre el alentado por Dios y el incitado por el maligno²⁸⁷. Por ello, Curzi ha observado que la complementariedad de mito y realidad en estas representaciones de caballeros, entre historia legendaria (Roldán, el Cid, Santiago, San Jorge...) y crónica contemporánea, no puede ser más evidente, llegando a confundirse ambos planos en algunos casos, al ser esquemática y sintética la imagen de los caballeros enfrentados, con una ambigüedad intencionada y sólo descifrable por el contexto histórico en que se erigieron estos edificios²⁸⁸.

Por otro lado, algunas fuentes cronísticas revelan la concepción del enfrentamiento cristiano-musulmán como un duelo "que exige a Dios una sentencia pronunciada únicamente en función de la virtud de uno de los dos contendientes"²⁸⁹. Se trata de la concepción plenomedieval de la batalla en la que se integra la noción de los *desafíos* entendidos como episodios legendarios que explican los enfrentamientos bélicos a través del reto particular de uno de los jefes militares al otro. Varias leyendas propagadas respecto a las batallas de Sagrajas (1086), Alarcos (1195) y las Navas de Tolosa (1212), recogidas en crónicas de la época, manifiestan esta concepción²⁹⁰. Se percibe así la voluntad de reducir la batalla al reto planteado por uno de los dos colectivos (el musulmán) al conjunto de los que

²⁸⁶ Una curiosa leyenda aparecida en el *Cronicón Burgense* evoca el combate entre dos caballeros en un sentido simbólico, pues se explica que la implantación del Rito romano dependió de un combate entre dos caballeros, en función del cual triunfaría el Rito romano sobre el hispanovisigodo o mozárabe: el caballero castellano sobre el toledano, Huici (1913), p. 36. Igualmente significativo resulta el modo en que se presenta el combate singular en la *Historia de Turpín*, donde el musulmán indica "Pelearnos yo y mi pueblo contra ti y el tuyo" como representación del enfrentamiento de dos colectivos bélico-religiosos, Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XII, p. 456.

²⁸⁷ Christiane Raynaud defiende en su exhaustivo estudio que cuando, en el arte plenomedieval, dos o varios personajes aparecen luchando frente a frente y en situación de igualdad, la imagen representa el estado de conflicto y no pretende aludir a un pasaje épico o narrativo concreto, Raynaud (1990), p. 98.

²⁸⁸ Curzi (2007 c), p. 538.

²⁸⁹ Alvira Cabrer (1996), p. 59.

²⁹⁰ La batalla de Sagrajas-Zallaqa (1086) y la batalla de Alarcos (1195) fueron presentadas en la cronística peninsular como resultado de un desafío personal, así como la batalla de las Navas de Tolosa (1212). En el caso de la batalla de Sagrajas, son los cronistas árabes quienes hacen referencia al pronunciamiento de un desafío solemne dirigido al caudillo almorávide por parte de Alfonso VI, que recibiría a su vez un desafío de Yusuf, Alvira Cabrer (1996), pp. 62-63. El episodio del desafío bajo forma epistolar de Yusuf antes de Sagrajas es repetido casi idénticamente en los orígenes de Alarcos según algunos relatos posteriores, *Ibidem.*, p. 65. Un desafío muy parecido es atribuido al enemigo almohade de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) en la anónima *Crónica Latina de los Reyes de Castilla* (1236) y en el *Chronicon Mundi* (1236) de Lucas de Tuy, *Ibidem.*, pp. 66-76. Parece que esta noción fue divulgada con antelación a la batalla de las Navas como manera de sensibilizar a la "opinión pública" de la necesidad de la batalla, pues se atribuiría al jefe almohade Miramamolín al-Nasir el arrogante anuncio de que vencería en el campo "a todos los adoradores de la cruz". Amir al Muminin o Príncipe de los Creyentes fue el señor del Imperio almohade norteafricano entre 1196-1213, dominando al-Andalus desde mediados del s. XII. Este rumor sin visos de verdad sirvió como motivo de propaganda en favor de la *Cruzada de España*, e ilustra con viveza el carácter de duelo que se le concedió a la batalla de las Navas de Tolosa. En todo caso, la propagación del rumor fue completa, pues aparece recogido en la documentación pontificia de Inocencio III, *Ibidem.*, pp. 57-76, especialmente pp. 67-68.

componen el otro (los cristianos), entendidos como entes individuales. Esta noción simboliza, según M. Alvira, la lucha del bien contra el mal, como el combate decisivo de dos "universos" e incluso de dos "dioses", manifestándose una noción dominada por "la visión dualista del Universo en la que Dios combatía constantemente contra Satán y sus satélites"²⁹¹. Sabemos, además, que también las batallas reales cristiano-musulmanas peninsulares estuvieron precedidas ocasionalmente por desafíos y combates singulares²⁹².

Aún existe otro indicio que refuerza la concepción del combate cristiano-musulmán, encarnado en los caballeros enfrentados, como la victoria del bien sobre el mal. En la escultura románica se observa con frecuencia la presencia de un tema iconográfico muy significativo aparejado al combate entre caballeros: el de Sansón desquijarando a león²⁹³. Este último constituye una clara alegoría de la victoria sobre el mal y su contigüidad del tema caballeresco pretende equiparar el mensaje de ambas representaciones. La identificación de la figura del caballero cristiano en su lucha contra el *sarraceno* con Sansón aparece también en la literatura de la época²⁹⁴ y pretende conceder una heroicidad sagrada y casi bíblica a los propios guerreros del siglo.

Además, la propia presencia de los caballeros esculpidos en el templo religioso consolidaba el carácter sagrado del enfrentamiento. Como ha sido dicho, en tiempos del románico las autoridades eclesiásticas adquirieron un papel principal en lo que antaño fuera competencia real²⁹⁵ subyugando los caballeros al servicio de Dios. Los sacerdotes participaron bendiciendo las espadas y otorgando a la lucha contra los *infieles* un carácter sagrado. La unión entre la guerra y la Iglesia llevó a que sermones e imágenes, en tanto que libros para iletrados, fueran tan guerreros como dogmáticos.

La representación idealizada del caballero, que al defender la causa de Dios desempeñaba un acto de fe que garantizaría su bienaventuranza eterna (obsesión ésta del periodo que sustentó fenómenos masivos como el de la peregrinación y las cruzadas), aseguraba el alistamiento de caballeros y peones para defender tierras tomadas o conquistar otras nuevas. Conviene recordar que, en el contexto fronterizo de guerra peninsular, prácticamente cualquiera era susceptible de ir a la guerra y no sólo los caballeros nobles²⁹⁶.

²⁹¹ *Ibidem.*, p. 76.

²⁹² Lot (1946), Vol. II, p. 259.

²⁹³ Tema que se analiza en el Capítulo III, apartado 3, de este estudio. La observación se desprende del trabajo de campo llevado a cabo para esta investigación y ha sido igualmente realizada por Ruiz Maldonado (1978), pp. 80-81; Ruiz Maldonado (1979), p. 274; Esta asociación sistemática de ambos temas se produce también en Francia, Seidel (1981), p. 68; Crozet (1958), p. 35, nota 31, recoge un gran número.

²⁹⁴ Como analizaré en el Capítulo III, apartado 3. 1.

²⁹⁵ Duby (1993), p. 61.

²⁹⁶ Algunos fueros castellanos dan a entender que la simple posesión de un caballo determinaba la condición de caballero, la cual otorgaba privilegios como el de no pagar impuestos. García Ulecia (1975), pp. 89-90, indica esto respecto a los "caballeros villanos" que formaban la vanguardia en el combate. El llamamiento de Mío Cid a la unión a sus hombres muestra como los caballeros no tenían que ser nobles para participar en las cabalgadas, siendo el propio Cid únicamente infanzón: "Quien quiere perder cueta e venir a rrictad/ Viniessse a myo çid que a_sabor de caualgar/ Çercar quiere a valencia por_a xristianos la dar", Cantar de Mío Cid (1997), vv. 1189-1191, pp. 306-307. También Jaime Nuño indica que muchas de estas gentes no eran hombres de armas, sino labriegos o artesanos que alternaban sus labores con rápidas campañas militares de verano, las cabalgaduras o servicios como la *anubda* (vigilancia de la frontera a caballo), castellería (servicio de reparación, mantenimiento y

También en la Primera Cruzada se embarcaron hacia Tierra Santa gentes de todo tipo, hecho que le ha concedido el apelativo de *la cruzada de los pobres*²⁹⁷.

Pero esta temática, por aparecer en todo el románico europeo durante dos largos siglos, sirvió especialmente para los que no sabían de la guerra antiislámica más que por cantares épicos y anécdotas lejanas. La representación del combate permitía crear la noción de permanente estado de enfrentamiento entre musulmanes y cristianos, sobredimensionaba el fenómeno y lo convertía en una causa principal. Allí donde la guerra no existía, convenía recordar constantemente el estado de lucha contra el enemigo de los cristianos y del propio Dios pues, aunque colectivo humano, los *infieles* eran alentados por el demonio. Incluso en la mayoría de las poblaciones peninsulares la conquista de tierras quedaba lejos en el espacio y en el tiempo. Más lejos aún quedaba esta lucha en el ámbito francés, por lo que fue preciso que el arte creara la conciencia de un constante enfrentamiento entre cristianos y musulmanes, recordando que éstos eran el enemigo permanente: la efígie del mal perenne en la Tierra. La imagen de los caballeros enfrentados viene a ser así la propaganda más evidente de la guerra sacralizada contra el Islam, la representación de una guerra imaginada y no la de las largas jornadas de expedición a al-Andalus y Tierra Santa, la de las cabalgadas sorpresa o la del asedio de fuertes.

3. 4. LOS CABALLEROS ENFRENTADOS, UNA IMAGEN FAMILIAR PARA EL ESPECTADOR CONTEMPORÁNEO

Antes de concluir este apartado conviene tener en cuenta la alta divulgación las imágenes de caballeros enfrentados como representación de la lucha contra el Islam en el ámbito francés, ayudando a comprender la general percepción del motivo en nuestros ejemplos hispanos, a pesar de los escasos elementos de interpretación que algunos presentan. Varios frescos románicos franceses de temática de cruzada (ricos en detalles e inscripciones) confirman la difusión de este tema como imagen explícita de la lucha contra los musulmanes. Éstos vienen a compensar la pérdida de la policromía en los relieves y la

vigilancia de fortalezas), apellido (llamamiento a las armas para neutralizar un peligro inminente) o fonsado (expedición armada), prestaciones personales que fueron luego sustituidas por pagos. Esto explica, según el autor, que la temática románica de los caballeros fuera destinada tanto a justificar la labor de los nobles y hombres feudales, mitificando su actuación para establecer las bases del sistema tripartito, como para el eventual recurso al pueblo en situaciones de urgencia, que tendría que empuñar las armas en algunas ocasiones. Así la temática caballeresca tendría varias funciones: la de ensalzar la nobleza y la de movilizar al pueblo cuando fuera necesario, dentro del marco general del combate contra el Islam, Nuño González (2004), p. 42. Sabemos, además, que por la lucha territorial contra el Islam los dueños de caballos y aras adquirieron gran importancia, siendo verdaderos pilares de la vida local, mientras los que se dedicaron al comercio o a menesteres artesanales vieron reducido su prestigio social, tal y como aparece reflejado en los fueros, García Ulecia (1975), p. 10.

²⁹⁷ La cruzada de los pobres encabezada por Pedro el Ermitaño tuvo gran éxito y logró encaminar a 15.000 hombres a Tierra Santa, mientras en Alemania existieron igualmente movilizaciones populares que se calculan en unos 12.000, siendo una especie de peregrinaje violento que a su paso masacró principalmente a grupos judíos, Lot (1946), Vol. I, pp. 125-126; Cohn (1962), pp. 50-51.

falta de inscripciones, aunque la mayor parte de estas pinturas murales también se han perdido. Así, sabemos que en la catedral de Le Puy-en-Velay contaba con unos frescos (c. 1100) sobre la sala capitular que representaban, para algunos autores, el sitio de Zaragoza por Carlomagno según la *Canción de Roldán* y, para otros, la toma de Jerusalén, concretada en escenas de caballeros enfrentados²⁹⁸. Una pintura mural del s. XII con escenas de combate de la Primera Cruzada se conserva en la iglesia de Poncée-sur-le-Loir (Sarthe)²⁹⁹, y otro fresco similar ha sido hallado en las inmediaciones de esta iglesia, en Saint-Pierre-de-Chevillé (Sarthe), donde aparecen dos grupos de caballeros afrontados³⁰⁰. Otros frescos recogidos por Deschamps se conservan en el Valle del Loira, como el ya desaparecido del muro sur de la iglesia del Vieux Bourg de Artines (Loir et Cher), a los que se añaden diversas iglesias del Vendômois que contienen este tipo de pinturas: Saint-Jacques-des-Guérets, Areines y Artins³⁰¹. El soporte de la vidriera también fue rico en estos motivos y una ventana de Saint Denis (c. 1146-1148) ilustraba esta temática de cruzada³⁰².

De especial interés es la capilla templaria de Cressac, de la segunda mitad del s. XII (suroeste de Francia), donde se conserva un extraordinario ciclo de pinturas murales en el que las escenas de batalla contra los musulmanes de Oriente se acompañan de las figuras de San Jorge y Constantino³⁰³. Destacan igualmente las pinturas de Tour Ferrande en Pernes-les-Fontaines, donde asistimos a la narración de los acontecimientos políticos de 1265 a 1268 en los que Carlos I de Anjou, junto a otros caballeros de su época, vence sobre los turcos³⁰⁴. Estas representaciones tardías de ámbito laico y privado tienden a representar a personajes históricos contemporáneos junto a héroes antiguos de la guerra antiislámica como, en el caso de Tour Ferrande, la lucha de Guillermo de Orange, primo y legendario compañero de armas de Carlomagno, contra el gigante *sarraceno* Ysoré (Fig. 30)³⁰⁵. Se trata de un fenómeno propio de la segunda mitad del s. XIII, cuando se encuentran más referencias a personajes laicos y concretos en este tipo de escenas bélicas, siendo los *milites christi* (de carácter sacro y generalizador) prioritariamente representados en los espacios públicos del templo religioso.

Otros frescos franceses de iconografía más intemporal y bíblica han sido conectados con la sacralización de la guerra contra el Islam, como los de la iglesia de los Cordeleros de

²⁹⁸ Aunque destruidos a mediados del s. XX, se han conservado unos dibujos que los reprodujeron con exactitud antes de su desaparición Deschamps (1947), p. 454; Derbes (1991), pp. 561-576.

²⁹⁹ Deschamps (1947), p. 460.

³⁰⁰ Los musulmanes con heráldica en rojo y con escudo redondo, los cristianos con la cruz en blanco sobre su escudo normando, *Ibidem*, p. 461.

³⁰¹ Deschamps (1947), pp. 465-466. También recoge frescos más tardíos, como el de finales del s. XIII principios del XIV de la capilla norte del deambulatorio de la catedral de Clermont.

³⁰² Brown y Cothren (1986), pp. 1-40. Aunque no han sobrevivido existen copias y reproducciones que documentan aquellos 14 paneles que conformaban esta representación de las cruzadas dispersas hoy en varios museos. En ella aparecen dos escenas que ilustran la legendaria peregrinación del emperador Carlomagno a Oriente, junto a escenas de la Primera Cruzada, estaban en la capilla más occidental de la cabecera de Saint Denis.

³⁰³ Curzi (2004), pp. 44-49.

³⁰⁴ Curzi (2007 b), pp. 432-447.

³⁰⁵ *Ibidem.*, p. 440.

Nancy (mediados s. XII), y los de la iglesia de Saint-Chef en Isère, de finales del s. XI y principios del XII³⁰⁶. La bóveda de la cripta de Auxerre (c. 1100), en la que aparece Cristo militarizado sobre un caballo blanco junto a cuatro ángeles ecuestres, ha sido interpretada como una alusión a las aventuras cruzadas del obispo Humbaut (1092-1114)³⁰⁷.

Estos ejemplos atestiguan la divulgación de la temática caballeresca en conexión con la lucha contra el Islam y cabe suponer que hubo muchos más frescos que hicieron familiares estas escenas guerreras, siendo la pintura mural uno de los testimonios más vulnerables al paso del tiempo por subyacer bajo nuevas pinturas, enfoscados, retablos y muebles en las iglesias. Por ello, Deschamps indica que contamos con una reducida muestra de lo que antaño hubo³⁰⁸.

En todo caso, la representación gráfica de la guerra sacralizada se convierte en una especie de *topos* recurrente en muchos programas figurativos románicos, según explica Curzi, entre los que incluye las fachadas esculpidas, los capiteles figurativos de las naves y los frescos de las paredes³⁰⁹. Así, para este autor, la fama que adquiere la guerra contra el Islam, divulgada principalmente por medios orales como la predicación y los cantares de gesta, determina la consolidación de una tradición iconográfica específica que se remite bien a fuentes literarias, bien a la narración de hechos contemporáneos. Estas imágenes celebran en clave épica la *liberación* de tierras musulmanas, enriquecida por numerosos episodios y narraciones ya incorporados a una especie de mito colectivo³¹⁰. Curzi no duda en hablar de los principales centros de predicación y peregrinación como de "gigantesche macchine di propaganda", dado que estas representaciones demuestran que la propaganda no se limitaba a la celebración pública de las expediciones conseguidas por el clero y la nobleza local, siendo en sí mismas auténticos manifiestos ideológicos enfocados a mantener un estado de movilización general, evitando que a la victoria inicial siguiera una disminución del entusiasmo que habría impedido consolidar el frágil poder de ultramar³¹¹.

El libro de instrucción de Humberto de Romans *De predicatione crucis*, aunque tardío (1260), viene a confirmar la utilización de las imágenes de caballeros enfrentados y santos ecuestres como una auténtica propaganda de la guerra contra el Islam. Este tratado

³⁰⁶ El fresco de Nancy procede de un monumento funerario, y está conservada en la capilla de los duques de Lorena de esta iglesia, donde el conde Hugo I de Vaudémont aparece retratado cruz en pecho, el cual había partido a la segunda cruzada junto al rey Luis VII en 1147. Deschamps recoge también las pinturas de una capilla alta de la iglesia de Saint-Chef en Isère, de finales del s. XI y principios del XII, dedicada a los tres arcángeles y a San Jorge, según la inscripción pintada y que contiene una iconografía vinculada a la Primera Cruzada según el autor, Deschamps (1947), pp. 457-459.

³⁰⁷ Denny (1986), pp. 197-202. El autor data el fresco de c.1100, en tiempos del obispo Humbaut, quien se adhiriera a los ideales de la Primera Cruzada y habría encargado esta pintura. La cripta de la catedral de Auxerre es del s. XI mientras los frescos son del XII. La imagen vendría a evocar el *Apocalipsis* (19, 11-16) con el jinete en caballo blanco llamado Fiel y Veraz, pero adaptado a la figura de Cristo como representación alegórica de la toma de Jerusalén por los cruzados, *Ibidem.*, pp. 197-202. Cristo aparece en este como héroe militar conductor de una expedición de ángeles, de lo que concluye el autor que quizá la cripta fue un lugar indicado para la oración por las conquistas en Tierra Santa.

³⁰⁸ Deschamps (1947), p. 474.

³⁰⁹ Curzi (2007 c), p. 534.

³¹⁰ *Ibidem.*, p. 538.

³¹¹ *Ibidem.*, p. 534.

recomienda expresamente a los predicadores de la cruzada hacer referencia a las obras de arte, indicando que las ilustres hazañas de los ancestros constituyen ejemplo para que los hombres de su tiempo emprendieran acciones similares³¹².

4. EL CABALLERO VICTORIOSO

4. 1. ORIGEN DEL TEMA Y PRIMERAS INTERPRETACIONES HISTORIOGRÁFICAS

La representación gloriosa del caballero que aplasta a un enemigo con las patas delanteras de su caballo es otra imagen repetida en el arte románico. Los precedentes figurativos del tema del caballero victorioso se remontan a la Antigüedad, pues el héroe ha sido representado tradicionalmente en actitud triunfal sobre un caballo que apoya sus cascos en el enemigo vencido. Algunos de los ejemplos más antiguos los hallamos en los relieves del arte rupestre sasánida del valle del Nagsh-i-Rustan (Irán), que representan la investidura del rey Ardashir I por el dios Ahura Mazda, donde ambos personajes cabalgan uno frente a otro sobre caballos que apoyan sus patas en las cabezas de los enemigos vencidos tirados en tierra³¹³. Sin embargo, el precedente más influyente y claro de la representación románica, es la *Adventus* romana, en la que el emperador aparecía aplastando a los enemigos del Imperio con su cabalgadura y que encontramos en ejemplos ya cristianos como el Marfil Barberini (Museo del Louvre, c. 500).

La *Psychomachia* de Prudencio también recuperaba el tema imperial para adaptarlo a la moral cristiana, representando la Soberbia como una figura tendida en el suelo bajo un caballero³¹⁴, constituyendo un precedente con cierta responsabilidad en la reaparición del motivo.

Desde muy pronto, el tema románico suscitó el interés de los historiadores del Arte³¹⁵. Fue la autoridad de Émile Mâle la que fijaría durante largo tiempo la tesis de la identificación del caballero triunfante románico con Constantino el Grande como vencedor sobre el paganismo, representado por un pequeño personaje derrotado a sus pies y junto a una figura femenina alusiva a la Iglesia, cuyo triunfo habría asegurado este emperador³¹⁶. La identificación de esta figura con Constantino I se amparaba en su popularidad entre los peregrinos procedentes de Roma, quienes contemplaron la estatua ecuestre de Marco Aurelio aplastando a un bárbaro (Fig. 118), tenida erróneamente por Constantino en época medieval³¹⁷. Siguiendo a Mâle, Adhémar identificaría con Constantino al caballero

³¹² *De predicatione crucis*, cap. 16, Derbes (1995), pp.460-461.

³¹³ Cabrillana Cíezar (1999), p. 34.

³¹⁴ Seidel (1981), p. 56.

³¹⁵ Concretamente desde 1840. Historiografía resumida por Crozet (1971), pp. 125-144.

³¹⁶ Mâle (1966), pp. 247-251; la primera edición fue en 1922. Hasta entonces el caballero había sido interpretado como San Jorge o Pipino el Breve *Ibidem.*, p. 248.

³¹⁷ *Ibidem.*, pp. 247-251; Apraiz (1941), p. 386.

triumfante del tímpano de Parthenay-le-Vieux (Fig. 119), entre otros³¹⁸, aludiendo a la posible existencia de plomos traídos por los peregrinos con la imagen de Constantino como prueba perdida de la migración del tema iconográfico a tierras francas, donde se repetiría con profusión³¹⁹.

El documento más importante evocado por Mâle para demostrar esta identificación, y antes que él por el abad Grasilier (quien publicó el texto que hallara en el cartulario de la abadía), era la carta escrita en 1148 por un tal Guillaume David que pedía ser enterrado "sub Constantino de Roma qui locus est ad dexteram partem ecclesiae" de la abadía Aux-Dames de Saintes³²⁰. Una mala traducción, según Crozet, llevó a pensar que "locus est ad" se refería a "situado a", en lugar de traducir "locus" como sepultura. Además, este autor se sorprendía de la atípica alusión al retrato de Constantino sin las habituales referencias *statua*, *imago*, *imperator*, *magnus*, etc. Crozet negó así que el texto hiciera referencia al relieve del caballero, indicando que sólo reflejaba la voluntad de Guillaume David de ser enterrado junto al sarcófago de un tal Constantino de Roma, cuyo nombre permanece en una inscripción de la iglesia junto a una sepultura³²¹.

No obstante, otros ejemplos franceses han sido evocados para defender la tesis constantiniana, como el mosaico de Riez en Peiresec donde un caballero victorioso es identificado como Constantino por una inscripción (CONSTANTINUS LEPROSUS), siendo ésta la prueba más convincente de la identificación como el emperador romano, según Crozet, si bien se trata de un mosaico hoy perdido³²².

Por su parte, Kingsley Porter explicaba la elaboración de este tema románico a partir de la absorción de la iconografía constantiniana oriental y con independencia de la estatua de Marco Aurelio³²³. El modelo estaría fijado por un mosaico, hoy perdido, del Santo Sepulcro de Jerusalén, donde aparecía Constantino con la emperatriz Elena, la cual habría condicionado la aparición de una figura femenina junto al caballero. De esta manera, Porter daba explicación a la presencia de la figura femenina, que Mâle no justificaba. La identificación de Constantino es así la más generalizada entre la historiografía cuando se trata del románico francés³²⁴, aunque los trabajos más recientes han cuestionado fuertemente esta identificación como se expone más adelante.

En todo caso, no son muchas las pruebas documentales esbozadas por Mâle para demostrar la identificación generalizada de la estatua aureliana con Constantino en tiempos medievales, que es negada por el *Mirabilia Urbis Romae* (c. 1142), "Laterani est quidam

³¹⁸ Adhémar (1939), pp. 207-216. Si bien Mâle ya realizaba esta interpretación en Partheny, Mâle (1966), p. 248.

³¹⁹ Adhémar (1939), p. 215.

³²⁰ Mâle (1966), p. 248; Crozet (1958), pp. 31-32.

³²¹ *Ibidem.*, pp. 31. Esta inscripción mal interpretada constituía el argumento más consistente para defender la identificación de la figura con el Constantino histórico, llegándose a interpretar la figura femenina como su esposa Fausta y al vencido con Maximino, Tonnelier (1952), pp. 226-227, si bien el autor sólo aplica esta identificación al ejemplo de Saint Trophime de Arles indicando que no es válida para los demás.

³²² Crozet (1958), p. 32.

³²³ Kingsley Porter (1923), Vol. I, p. 187.

³²⁴ También la defienden Weisbach (1949), p. 29, y Labande Maillert (1965), pp. 488, entre otros.

caballus ereus qui dicitur Constantini. Sed non est ita"³²⁵, a pesar de ser la guía de peregrinación a Roma más copiada en la Edad Media. Sorprende que el historiador del arte francés se sirviera de ésta como prueba de la existencia de un bárbaro enano bajo el caballo de Marco Aurelio, hoy perdido, y silenciara al tiempo la negación de la identidad constantiniana³²⁶. Por otro lado, la identificación ofrecida por la citada guía de Roma de mediados del s. XII de la estatua de Marco Aurelio se corresponde más directamente con la idea de un defensor de Occidente frente a un enemigo oriental, explicando que se trató de un soldado de gran belleza y valor que salvó a Roma del asedio de un poderoso rey venido de Oriente: "rex potentissimus de orientis patribus Italiam venit", que afligiera al pueblo romano con estragos y guerra³²⁷. El rey oriental, de pequeñísima estatura según la guía ("qui erat parvissime persone"), sería el enemigo representado bajo la estatua romana³²⁸. La guía posterior escrita por el maestro Gregorio, un viajero inglés, *De Mirabilibus Urbis Romae* (c. 1200), señala igualmente que la estatua tiene una identidad distinta a la de Constantino según le han dicho cardenales y clérigos, contra la consideración de algunas gentes, ofreciendo dos posibles identificaciones entre la que se reitera la del héroe local (Marco) que derrotó a un rey que asedia la ciudad con sus poderes mágicos³²⁹.

Por su parte, Adhémar señala que la imagen deja de representarse bruscamente a principios del s. XIII debido a la proliferación de dudas sobre la identidad constantiniana de la estatua³³⁰, pero gran parte de los ejemplos españoles del caballero triunfante pertenecen precisamente a los tiempos románicos más tardíos. Ninguno de los dos explica la presencia de la dama junto al caballero, ausente en el modelo romano.

L. Seidel critica los abusos interpretativos desplegados en torno a esta figura por haberse llegado a asignar la identidad de Constantino a todos los caballeros victoriosos³³¹ y cuestiona fuertemente esta identificación, preguntándose porqué habría de recibir el primer emperador cristiano de Roma semejante preeminencia en los edificios románicos si no tenemos evidencias de un verdadero culto a Constantino en esta época³³². De igual

³²⁵ *Mirabilia Urbis Romae* (ed. 1930), pp. 39-40, 102-103.

³²⁶ Mâle (1966), p. 250. El autor sólo recoge el testimonio de Benjamín de Tudela del s. XII para la identificación de Constantino en la estatua de Marco Aurelio, *Ibidem.*, p. 247.

³²⁷ *Mirabilia Urbis Romae* (ed. 1930), pp. 39-40, 102-103.

³²⁸ *Ibidem.*, pp. 41-42, 104-105.

³²⁹ El maestro Gregorio le dedica especial atención a esta estatua, aproximadamente un quinto de su narración descriptiva, ofreciendo dos interpretaciones de la misma, entre la que se cuenta la del vencido como de un mago moribundo, rey de Misena (Rex Misenorum) que asedió la ciudad con su necromancia y fue por fin vencido por un héroe de nombre Marco, trayendo un inmenso botín para la ciudad de Roma, *De Mirabilibus Urbis Romae* (ed. 1997), Estudio p. 83. Parece que se refiere a la Misena de Campania en Italia, pero puede ser una mala interpretación del texto. El maestro Gregorio dice que alguna gente de Roma lo identifica con Constantino, pero que cardenales y clérigos lo identifican con Marco o Quinto Quirino, *De Mirabilibus Urbis Romae* (ed. 1997), IV, 191r-193r, pp. 146-151, señala que en este tiempo la estatua ya se había trasladado al palacio del papa. La editora señala que en textos anteriores al *Mirabilia Urbis Romae* (c. 1142) se había identificado la estatua con Constantino, *Ibidem.*, Estudio pp. 83-84; IV, 191r-193r, pp. 146-151.

³³⁰ Cuestionada por personajes como Honorio III (m. 1227), Adhémar (1939), p. 216.

³³¹ Seidel (1976 a), p. 237.

³³² Seidel (1976 b), pp. 33-34.

modo plantea que, si la imagen sólo se puede explicar en virtud del modelo romano, resulta contradictorio que ésta no aparezca en regiones adyacentes a Italia.

Varios autores han preferido ver en la imagen románica la representación de Carlomagno, quien había encargado un retrato ecuestre muy similar al del primer emperador cristiano, cuyo modelo en miniatura conservamos aun en el Museo del Louvre (Fig. 123). Seidel defiende la íntima relación de la imagen del caballero victorioso con la de Carlomagno, indicando que el tema escultórico aparece en iglesias ubicadas precisamente en los lugares donde su leyenda sitúa las batallas del emperador franco contra los musulmanes: occidente francés, Provenza y norte de España³³³.

Por otro lado, la noción de Carlomagno como nuevo Constantino estuvo extendida desde su propia época³³⁴. Una pieza suntuaria carolingia hoy perdida (antiguamente conservada en el Tesoro de Saint-Servais de Maastricht), conocida como el Arco de Eginardo, formaba un arco de triunfo de plata en cuyo centro aparecían dos caballeros subyugando a dos monstruos con sus cabalgaduras. Éstos representaban a Constantino y a Carlomagno, apareciendo este último como culminación del primero y defensor de la Iglesia. Este ejemplo ha permitido defender la tesis carolingia para la representación románica en lugar de la constantiniana³³⁵. Por otro lado, Constantino aparece formando parte del cortejo guerrero de Carlomagno en la *Historia* de Pseudo Turpín, donde figura junto a otros personajes históricos bajo el apelativo "Constantinus prefectus romanus" o "Constantinus rex romanus", y se enfrenta al personaje Ferragut³³⁶. Carlomagno es además aclamado en diversas fuentes plenomedievales como Nuevo Constantino³³⁷. De este modo, la *Adventus* romana concretada en la figura de Constantino I, que exaltaba al emperador y sus conquistas, se habría prestado a reinterpretación debido a su condición de primer emperador cristiano y libertador de la Iglesia³³⁸.

No cabe duda de que Carlomagno fue un personaje de primera importancia en el contexto del románico y mucho más popular que Constantino. Su fama en el Camino de Santiago se basó en la divulgación de la leyenda de Roldán y en la noción de que el rey franco había derrotado a los musulmanes hispanos en el pasado, historia propagada por todos los rincones del camino de Santiago que, conviene insistir, estaba jalonado de iglesias románicas. Por estas razones, la tesis carolingia se consolidará en la historiografía, ya que Constantino fue modelo principal del emperador franco³³⁹.

³³³ *Ibidem.*, pp. 39-40.

³³⁴ Sobre la asociación de Carlomagno y Constantino, Seidel (1976 a), pp. 237-239; Duby (1993), p. 24. Ruiz Maldonado (1979), pp. 271-272.

³³⁵ Defendida por M. Montesquiou-Fezensac en 1956, y recogida por Crozet (1958), p. 35.

³³⁶ Seidel (1976 a), pp. 237.

³³⁷ *Ibidem.*, pp. 238-239. Seidel considera que la misma asociación imperial llega a España, al ser comparada la figura de Alfonso VII con la de Carlomagno, por lo que se distingue una voluntad de asimilar pasado y presente cristiano, siendo los reyes cristianos concebidos como nuevos Constantinos en su lucha contra el paganismo.

³³⁸ Ruiz Maldonado (1986), pp. 13-24.

³³⁹ Principalmente Seidel (1976 a), pp. 237-239; Seidel (1976 b), pp. 33-54; Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 134.

La idea del triunfo de la Fe sobre el paganismo y la idolatría viene a ser el elemento común a todas las tesis esgrimidas a lo largo del tiempo³⁴⁰, si bien muy pocas han querido preguntarse por los colectivos concretos que representaban la idolatría y el paganismo para los que idearon y observaron los programas iconográficos románicos.

La interpretación ofrecida por el abad Tonnelier en 1952 resulta muy esclarecedora ante semejante proliferación de hipótesis. Aunque el autor acepta la tesis constantiniana en lugares como Arles, en tanto que antigua ciudad imperial (si bien en su tiempo la inscripción de Saintes era tomada por prueba irrefutable), analiza dos ejemplos franceses (Grèzac y Châteauneuf sur-Charente) donde la figura femenina aparece subida a un zócalo. Este rasgo alude a su condición de estatua e ídolo, siendo por tanto objeto de adoración por el personaje vencido, que se arrodilla en su contemplación. El personaje derrotado sería entonces un *pagano* en sentido genérico, representando el conjunto el triunfo sobre la idolatría. Así, la figura femenina representaría la contrafigura de la Iglesia, del mismo modo que más adelante la Sinagoga aparecerá encarnada en una figura femenina de ojos velados. Esta representación aún para el autor todas las identificaciones defendidas por los expertos: la del Constantino histórico, la del Constantino simbólico, la de Carlomagno, Roldán y la imagen de un barón local, pues todos ellos lucharon contra la idolatría³⁴¹.

P. Deschamps formuló otra interpretación que enlaza con la anterior al analizar un capitel románico de *arte cruzado* procedente de Jerusalén. Éste presenta un caballero coronado y con espada sobre un personaje desnudo y encogido a los pies de su caballo. Vencedor y vencido aparecen junto a unas puertas de ciudad y frente a una figura femenina provista de un ramo florido. Sin descartar la tesis constantiniana, Deschamps propone la identificación como un caballero cruzado triunfando sobre el Islam³⁴². Esta teoría, según la cual el antiguo tema imperial había evolucionado para adaptarse al contexto coetáneo de lucha contra los musulmanes, venía a equiparar el relieve de *arte cruzado* con las representaciones hispanas. Y es que la imagen del caballero victorioso en tierras hispánicas se ha entendido de modo muy distinto a como se interpreta en el arte francés. Desde antiguo, en los ejemplos españoles se hablaba prioritariamente del apóstol Santiago venciendo sobre los *moros*, mientras la identificación constantiniana ha imperado para el románico centroeuropeo.

³⁴⁰ Adhémar (1939), pp. 214-215; Mâle (1966), p. 250.

³⁴¹ Tonnelier (1952), pp. 228-229. En el Cap. V de este trabajo veremos cómo los musulmanes son asociados a la idolatría por los textos y por la iconografía.

³⁴² Deschamps (1930), pp. 94-95. Ruiz Maldonado (1986), pp. 13-24, secunda sus teorías.

4. 2. EL CABALLERO VICTORIOSO EN EL ROMÁNICO HISPANO

Así, autores extranjeros y españoles señalan que la imagen en la Península se refiere a la representación de Santiago *Matamoros*³⁴³, basándose en el tímpano de la llamada puerta del tesoro de la Catedral de Santiago³⁴⁴ (Fig. 12), en el crucero sur, donde el apóstol, identificado por una inscripción, con su cruz y su espada, aparece conforme a la leyenda de la batalla de Clavijo (834). Las figuras femeninas tras él recuerdan que su intervención puso fin al deshonroso tributo de entregar anualmente cien vírgenes cristianas a los *moros*³⁴⁵. La claridad con que se reconoce a Santiago *Matamoros* en este tímpano llevó a la identificación de todos los caballeros victoriosos hispanos como la imagen del apóstol guerrero, en lugar del emperador³⁴⁶. La figura de la dama junto al caballero aludiría, en estos casos, al tributo de las cien doncellas del que eximiría la aparición del apóstol en la batalla de Clavijo³⁴⁷.

Hoy, no obstante, no puede concederse una significación santiaguista a las imágenes anteriores al s. XIII³⁴⁸. Tradicionalmente, se interpretaba como Santiago al caballero triunfante en lugares como Armentia (Fig. 120), donde el apóstol aparecía también en el retablo principal de la basílica, y en la iglesia de Sta. María de Carrión de los Condes³⁴⁹ (Fig. 122). En ambos casos el enemigo vencido se presenta encogido y empequeñecido y, a pesar de la erosión de los relieves, se observa que porta barba, lo mismo que el caballero que lo arroja en el caso vitoriano (Figs. 121 y 122). Tampoco se conserva la presencia de la dama en ninguno de los dos, pero pudo haber figurado antes de desplazarse el relieve de Armentia o de deteriorarse el de Carrión.

En Sangüesa reencontramos al caballero triunfante aplastando con su caballo a una figura desnuda, de rasgos toscos y grandes ojos, barba e inmensos genitales que la identifican como un lujurioso (Fig. 124). La ecuación *pagano derrotado* + *lujuria* = *musulmán*, parece bastante evidente a la luz de las fuentes que hablan de los *sarracenos* como

³⁴³ Crozet (1958), p. 34; Así lo hizo por primera vez Ángel de Apraiz, al considerar que estas imágenes en el camino de Santiago han sido popular y tradicionalmente tenidas por la de Santiago *matamoros*. Apraiz (1941), pp. 384-396, apareciendo en iglesias de advocación santiaguista. Porter relaciona algunos relieves franceses con Constantino y su madre Elena, indicando respecto a los españoles que Santiago adopta la forma de caballero victorioso, Porter (1923), Vol. I, p. 187.

³⁴⁴ Fechado en el s. XII por García Páramo (1993), sin paginar; y en 1220 por Márquez Villanueva (2004), p. 184 y Sicart Giménez (1982), p. 28.

³⁴⁵ El relato más antiguo de esta leyenda es el *Privilegio de los Votos*, que suele datarse a finales del s. XI atribuido al canónigo Marcio según, Cabrilla Ciézar (1999), p. 74; otros le conceden una cronología posterior, llevándose a mediados del s. XII, Pérez Higuera (2001), p. 54. Sobre la identificación del tímpano con este pasaje, Crozet (1958), p. 34; Mâle (1966), p. 297. Sicart sugiere que no se trate de las doncellas, sino de los combatientes en adoración ante la aparición del Santo, Sicart Giménez (1982), p. 29.

³⁴⁶ Apraiz (1941), 384-396; Ruiz Maldonado (1986), pp. 13-24.

³⁴⁷ Apraiz (1941), 384-396.

³⁴⁸ Sicart Giménez (1982), pp. 11-32. M. Ruiz recoge los ejemplos hispanos, pero sólo los que tienen al vencido entre los cascos del caballo, Ruiz Maldonado (1979), pp. 271-283. La autora señala que el vencido se aproxima a lo monstruoso en muchos ejemplos, y destaca también los rasgos negroides exagerados de algunos ejemplos, sin que por ello lo relacione con el contexto de lucha contra el Islam. Años más tarde sí establecerá dicha conexión, Ruiz Maldonado (1986), pp. 13-24.

³⁴⁹ *Ibidem.*, p. 390; Ruiz Maldonado (1986), pp. 13-24.

paganos y como lujuriosos³⁵⁰. Una fórmula similar, aunque algo cambiada, sigue el capitel de Santa Marta de Tera donde aparece un caballero junto a dos personajes, que Gómez Moreno describe como "un caballero, ante el que se humillan dos hombres desnudos" (Fig. 125)³⁵¹. Efectivamente, los personajes desnudos se someten al caballero encogiéndose, aunque éste no los aplasta con su cabalgadura. Su desnudez, el tocado de la segunda figura (que parece un velo femenino) y el gesto de la primera, que se tira de las barbas, ratifican su condición de musulmanes³⁵².

En la iglesia parroquial de Aguilar de Bureba vemos un personaje a caballo cuyas patas delanteras aplastan la cabeza de un hombre tirado en tierra³⁵³ (Fig. 126). La postura del personaje vencido, prosternado y estirando los brazos hacia delante, se corresponde con la gestualidad del rezo musulmán alusivo a la supuesta idolatría de los *sarracenos*, cuya presencia en el imaginario común y en el arte románico para identificar a los *moros* será tratada más adelante³⁵⁴. Se corrobora aquí la hipótesis del abad Tonnelier que defendía hace más de medio siglo que la figura aplastada era un idólatra en adoración³⁵⁵. En Vallejo de Mena otro caballero aplasta con su cabalgadura a su enemigo, el cual adopta la pose de rezo ritual, mientras la figura femenina alusiva a la Iglesia aparece a su lado, mediando entre él y la representación de Sansón desquijarando al león (Fig. 127). Como veremos, la hazaña de este héroe veterotestamentario constituye otra posible metáfora de la victoria sobre el Islam que, en el románico, aparece con frecuencia junto a las escenas de combate³⁵⁶.

Más mutilado está el capitel del claustro de la colegiata de Santa Juliana, en Santillana del Mar, donde el caballero victorioso aplasta a un personaje de genitales aparentemente hipertróficos³⁵⁷ junto a la tradicional figura femenina (Fig. 128). Lo mismo que la anterior, la imagen de una figura (¿femenina?), provista de cota de malla y escudo normando, clavando su lanza en un personaje desnudo, del claustro de Sant Cugat del Vallès (Figs. 129 y 130), ha de interpretarse como la victoria sobre ese paganismo lujurioso que *era* el Islam. De ser femenina la figura armada, estaríamos ante la perfecta síntesis del tema que analizamos, tratándose de la propia Iglesia, armada cual caballero y triunfante sobre su enemigo (Fig. 130). Norman señala este capitel como ejemplo representativo de adaptación del tema de la *Psychomachia* al contexto de la lucha contra el Islam y como

³⁵⁰ Sobre la lujuria asimilada a los musulmanes ver el Capítulo IV, apartado 2, de este estudio; La denominación de paganos para los musulmanes es habitual en todo tipo de fuentes, desde épicas (Bancourt (1982) Vol. I, p. 342) a crónicas (Barkai (1984), p. 157).

³⁵¹ Gómez Moreno (1934), p. 162.

³⁵² Sobre las figuras que se tiran de las barbas como musulmanes iracundos por su derrota ver el Capítulo IV, apartado 6. 3. c..

³⁵³ Pérez Carmona (1959), p. 295, describe este capitel.

³⁵⁴ En el Capítulo V, apartados 1 y 2.

³⁵⁵ Tonnelier (1952), pp. 228-229.

³⁵⁶ Sobre la representación de Sansón y el león como metáfora de la victoria sobre el Islam ver el Capítulo III, apartado 3.

³⁵⁷ A pesar de la deficiente conservación del relieve, la figura del vencido parece adoptar la postura en cuclillas del cuadrúmano que ostenta frecuentemente unos genitales gigantes, del que se trata en el Capítulo IV, apartados 5.2 y 5. 3, como eventual imagen del musulmán.

plasmación artística de los valores de guerra santa que tanta relevancia adquirieron en este tiempo³⁵⁸.

El tema del caballero triunfante sigue apareciendo hasta los últimos tiempos románicos y en etapa gótica. Lo encontramos en la colegiata de Toro (Fig. 131) donde los rasgos faciales del vencido vuelven a ser burdos y exagerados, de grandes ojos y boca abierta, que será distintiva de los personajes negativos³⁵⁹. Más famoso es el relieve tardío conservado en el Museo de Tudela, que presenta al caballero victorioso sobre un musulmán con turbante que, no obstante, ha sido fruto de importantes restauraciones (Fig. 132), por lo que no podemos confiar en que ésta fuera su forma original. También en la Catedral de León un relieve muestra la tradicional imagen del caballero victorioso junto a la dama (Fig. 133).

El caballero victorioso aparece también en el arte francés bajo los visos de la lucha contra el Islam. El Sainte Marie de Oloron un jinete en bulto redondo se erige vencedor sobre una figura barbada que, en gesto impetuoso, parece sacar la lengua (Figs. 134 y 135). No resultaría extraño que se estuviera representando aquí al musulmán vencido, pues el parteluz de esta iglesia (fronteriza, por otro lado, con la Península) está constituido por dos grandes cautivos *sarracenos* que sacan la lengua para hacer ostensible su blasfemia³⁶⁰. También podría relacionarse con los musulmanes al personajillo aplastado por el caballero del capitel de Saint Lazare de Autun (Fig. 136), pues el gesto de llevarse la mano al pecho aparece en algunas representaciones de musulmanes, lo que Lange ha relacionado con la fórmula de saludo presente todavía hoy en países como Marruecos o Egipto³⁶¹.

4. 3. EL CABALLERO VICTORIOSO COMO REPRESENTACIÓN DEL TRIUNFO SOBRE EL ISLAM

A pesar de las grandes controversias que la identificación del caballero triunfante ha causado³⁶², la interpretación menos arriesgada y más aproximada es la que vincula este tema con la lucha contra el Islam independientemente de la identidad concreta del caballero. En todo caso, la teoría que defendía la repetición del modelo imperial traído por los peregrinos de Roma no viene respaldada por la distribución espacial de la representación del caballero triunfante. El tema está muy divulgado en todo el románico y más presente en el camino de peregrinación compostelano que en el romano, mientras la ambientación guerrera del personaje procede del contexto histórico inmediato, como en el

³⁵⁸ Norman (1988), pp. 31-32.

³⁵⁹ Garnier (1982), p. 136: "la position ouverte de la bouche ... traduit les mauvaises dispositions de l'être".

³⁶⁰ Figuras analizadas en el Capítulo IV, apartados 5. 1. y 6. 3. a.

³⁶¹ Obsérvese que también el vencido de Oloron adopta esta postura (Fig. 135). No existen indicios documentales para relacionar el gesto con la imagen del musulmán, no obstante el tema se discute en el Capítulo IV, apartado 2. 2.

³⁶² "para algunos es la representación de Constantino, para otros la de Carlomagno y otros prefieren ver aquí a Santiago" indica sin decantarse por ninguna opción García Guinea (1975), p. 123.

caso de los caballeros enfrentados. A. Apraiz, basándose en el hecho de que la mayor parte de los caballeros victoriosos del arte francés aparecen en el oeste de Francia y no en el este, defendía la identificación santiaguista también para algunos ejemplos francos, dado que son figuras situadas en el camino jacobeo y no en la vía de peregrinación romana³⁶³. R. Lejeune y J. Stiennon señalaron que la representación del caballero sobre un cuerpo enemigo, generalmente desnudo, no era otra cosa que la victoria sobre los musulmanes, inclinándose prioritariamente por la identificación de Carlomagno³⁶⁴.

L. Seidel, por su parte, interpreta el tema en el arte francés en un sentido general como el castigo del lujurioso *infel* dentro de la alusión directa a la victoria sobre el Islam, formando parte del juego de doble dimensión simbólica característico del románico, que permite referirse al triunfo de la virtud sobre el vicio al tiempo que a la del cristianismo sobre el Islam³⁶⁵. Esta interpretación encaja con la concepción de la guerra sacralizada, entendida en clave de combate entre virtud y pecado, entre bien y mal, por lo que la imagen no haría sino expresar en idénticos términos la idea del triunfo de los cristianos sobre sus enemigos. Seidel insiste en que numerosas fuentes imputan la lujuria a los musulmanes, indicando que la alusión a la guerra antiislámica de aquél tiempo viene confirmada por la ambientación bélica que el caballero otorga a la escena³⁶⁶. Por otro lado, la idolatría asociada al personaje vencido en algunos ejemplos vendría a apuntar en la misma dirección que la lujuria, acumulando así dos rasgos de percepción y de representación del musulmán³⁶⁷. La indumentaria inspirada en los caballeros plenomedievales ha sido igualmente subrayada por la historiografía como indicio de adscripción de la imagen a su propio tiempo de combate antiislámico³⁶⁸, y cada vez se interpreta más como la victoria genérica sobre el Islam³⁶⁹ sin referencia directa a Santiago.

En todo caso, resultaría muy extraño hallar un mismo tema iconográfico en el arte francés y en el hispano (con idénticos rasgos representativos, misma cronología y seguramente mismos ideólogos) y que en cada lugar tuviera una significación diferente. La

³⁶³ Apraiz (1941), pp. 384-396.

³⁶⁴ En un *Roulantes Liet* alemán ilustrado de mediados del s. XII, el caballero triunfante junto a una mujer y una ciudad fortificada representan la entrada de Carlomagno en Zaragoza cuando la reina de la ciudad, Bramimonde, se convierte al cristianismo, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 134, Vol. II fig. 126A.

³⁶⁵ Seidel (1981), p.67, respecto al tímpano de la iglesia de la Rochette.

³⁶⁶ *Ibidem.*, p.67 y ss.

³⁶⁷ Sobre la idolatría asociada a los musulmanes se trata en el Capítulo V.

³⁶⁸ Varios autores han llamado la atención sobre el hecho de que, con frecuencia, el caballero lleva una armadura medieval que permite adaptar el tema a las circunstancias del momento, Weisbach (1949), p. 29; Crozet (1971), pp. 125-144; Ruiz Maldonado (1986), pp. 13-24. La actualización del armamento de los asesinos de los Testigos en ilustraciones del pasaje apocalíptico en diversos manuscritos europeos del s. XIII ha sido también interpretado como un indicio de adaptación de las imágenes bíblicas al contexto ideológico de la lucha antiislámica, dado que es con armadura y armas características de éstos con los que los verdugos aparecen, Wright (1995), pp. 153-154, 174. Wirth habla de la vestimenta que actualiza los pasajes, tendencia que señala intensa a partir de 1100 "Cette modernisation fait allusion au présent, soit pour le critiquer, soit pour situer dans l'actualité une iconographie morale... soit encore pour faire un parallèle entre l'attente de la venue du Christ par les prophètes et celle de la seconde venue d'aujourd'hui" con el fin de oponer de modo simplificado lo temporal y lo intemporal, Wirth (1999), p. 246.

³⁶⁹ Pérez Higuera (2001), p. 53, Sicart Giménez (1982), pp. 11-32.

propia identificación de la dama con la Iglesia (en los lugares donde no se alza sobre un plinto) concede una gran versatilidad al caballero, permitiéndole encarnar a cualquier defensor de la fe por la espada, o bien a todos ellos. De este modo, es posible que la imagen que analizamos sea otra de tantas representaciones alegóricas románicas de connotaciones muy amplias y simplificadoras, contraponiendo el bien al mal lo mismo que el cristianismo al Islam. La ausencia mayoritaria de inscripciones puede deberse a la voluntad de dotar a la imagen de un carácter general, permitiendo identificarla con varios personajes, siempre y cuando éstos se correspondan con el modelo de buen caballero cristiano.

La eventual representación de Constantino en estos relieves, o la de Carlomagno, tampoco llevaría a desvincularlas del ambiente de lucha contra el Islam. Conviene recordar cómo la figura de Constantino estaba presente en el proceso de guerra sacralizada desde su principio, como se ha indicado al hablar de las cruces asturianas³⁷⁰ y de la reaparición del Crismón en el románico que deriva directamente del lábaro constantiniano³⁷¹. Por otro lado, en el s. XII se elabora una narración que sitúa a Carlomagno en Tierra Santa, la *Descriptio qualiter Karolus Magnus clavum et coronam Domini a Constantinopoli Aquisgrani detulerit*³⁷², sirviendo para vincular las figuras de Constantino y Carlomagno. Según esta historia, ilustrada en la vidriera de Carlomagno de la catedral de Chartres (c. 1225), Constantino habría tenido un sueño premonitorio en el que se le revelaba que Carlomagno vendría un día para combatir a los *paganos*, arrebatándoles el control de Jerusalén. La noticia sobre este sueño, transmitido por unos mensajeros orientales, habría decidido a Carlomagno a partir hacia Tierra Santa³⁷³. Así, en tiempos del románico, Constantino no sería sino un modelo de prestigio en el que amparar la lucha contra el Islam, igualando a los nuevos enemigos de la Iglesia con los antiguos *paganos*.

La figura de Constantino adquiere actualidad y vigencia con las cruzadas, particularmente con el culto a la *Vera Crucis*, reliquia más santa de Jerusalén cuyo rescate se atribuía a la madre del emperador, Elena, transformándolo él en trofeo de victoria sobre los enemigos de la Iglesia³⁷⁴. En cierto sentido, el valor profiláctico atribuido a la cruz en los tiempos de la Primera Cruzada señalaba a cada príncipe cristiano portador de la misma

³⁷⁰ En el apartado 2. 1. de este capítulo.

³⁷¹ Eusebio de Cesarea relataba el sueño de Constantino antes de la batalla y su lema *Hac Vince* para designar al crismón, "trofeo de Salvación" y "trofeo de inmortalidad", idea que sería recuperada en la Crónica de Alfonso III en la que se definen los aspectos políticos y religiosos de la *Reconquista*: el discurso atribuido a Pelayo en Covadonga repite fórmulas similares que se perpetuarán en las crónicas de Nájera, del Arzobispo Pelayo y la *Silense*, Bartal (1987 b), p. 303.

³⁷² Maines (1977), p. 803, nota 3, texto publicado por Gerhard Rauschen, *Die Legende Karls des Grossen im XI und XIII. Jahrhundert*. Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde 7 (Leipzig 1890), pp. 103-125, siguiendo dos manuscritos: París BN, MS lat. 12710 y Viena, Hofbibliothek MS 3398, datados en el s. XII.

³⁷³ Maines (1977), pp. 805-806, Fig. 2, panel 3 y 5. En la vidriera de Chartres aparece Carlomagno llegando a Constantinopla y siendo recibido por Constantino. La fórmula del sueño, recurrente en las narraciones hagiográficas, sirve también para explicar la campaña de Carlomagno en España contra los musulmanes a instancias de Santiago el Mayor que se le aparece por tres veces de ese modo, Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Cap. I, pp. 413-415.

³⁷⁴ Curzi (2007 a), p. 128.

como nuevo Constantino³⁷⁵. Por esa razón, Curzi interpreta estas imágenes como la representación de Constantino en tanto que directa evocación de las cruzadas³⁷⁶. Algunos testimonios artísticos amparan esta interpretación. En la Capilla templaria de Cressac (suroeste de Francia, de la segunda mitad del s. XII) los frescos presentan todo un programa figurativo de las cruzadas, en el que aparecen San Jorge y el caballero victorioso junto a la personificación femenina de la Iglesia que le entrega una flor de lis³⁷⁷ (Fig. 253 del Capítulo IV). Para Curzi, se trata de la Iglesia coronada que recibe a Constantino triunfante sobre el paganismo, aplastando a un enemigo que saca la lengua en gesto blasfemo. Tanto San Jorge como Constantino cumplen aquí una función alegórica: San Jorge como *miles christianus* triunfando sobre el mal en forma de dragón y Constantino en referencia explícita a la lucha en curso contra los *infieles* emprendida por la monarquía francesa, al recibir de manos de la Iglesia la flor de lis, símbolo soberano franco que se repite siete veces enmarcando su figura. Así, se trataría del monarca franco representado a modo de Constantino venciendo sobre los paganos³⁷⁸. La adaptación de la imagen de Constantino al clima de la cruzada se vuelve aún más explícita en los frescos colindantes de esta capilla templaria, que presentan una batalla de cruzados contra musulmanes (elemento connotante de todo el programa pictórico según Curzi) y un velero navegando en plena tempestad, recordando a los templarios los peligros afrontado por sus hermanos de la orden que atravesaron el Mediterráneo³⁷⁹.

Resulta evidente que un sustrato imperial inspiró estas imágenes, las cuales, no obstante, tienen un nuevo alcance semántico en virtud de su contexto. La vocación imperial de expansión territorial en el proceso de lucha contra el Islam explica para Seidel la recurrencia a este modelo, que habría servido igualmente de inspiración para la representación de la Entrada de Cristo en Jerusalén, cuya reiteración explica en virtud de la ideología de cruzada³⁸⁰. Concluye que el caballero victorioso está íntimamente relacionado con la representación de la lucha contra el Islam y que no ha de ser interpretado como un personaje individual y concreto, tratándose de la imagen metafórica de una clase de héroes como los que lucharon junto a Carlomagno por la cristiandad y su territorio³⁸¹.

³⁷⁵ *Ibidem.*, p. 129.

³⁷⁶ Interpreta la representación y recuperación de la estatua ecuestre de Constantino en algunas fachadas aquitanas como alusión a Constantino y a Carlomagno, en tanto que campeones victoriosos de la lucha contra el paganismo y como imagen directamente evocadora de la cruzada, Curzi (2007 c), p. 534-545.

³⁷⁷ Curzi (2004), pp. 45-46.

³⁷⁸ Particularmente de Luis VII y Felipe Augusto, *Ibidem.*, p. 46.

³⁷⁹ Curzi (2004), pp. 46-49. El autor identifica la batalla con la de La Boquée, acaecida en Siria en 1163, contra las tropas de Nur-al-Din que asediaban el Crac de los Caballeros; también Deschamps (1947), pp. 472-473.

³⁸⁰ Seidel (1976 b), p. 34. Así, el caballero victorioso evocaba para la autora la expansión y el triunfo del cristianismo en el contexto histórico plenomedieval. También los santos militares como Jorge, Demetrio y Teodoro encuentran su origen figurativo en las representaciones ecuestres imperiales sin que ello las despoje de un significado cristiano. Más bien, el modelo antiguo, se evoca al servicio del mensaje de que las autoridades religiosas hicieron portadoras a estas representaciones.

³⁸¹ Seidel (1976), p. 45. Esta amplitud semántica de los personajes es aplicable también a algunas representaciones bíblicas, como las guerras del Antiguo Testamento representadas en la fachada de Santa María

Por su parte, la identificación como Carlomagno presenta aún menos dificultades para encajar en el modelo de la lucha contra los musulmanes, pues adquiere un rol principal en el contexto de las cruzadas peninsulares y orientales. En la predicación de Clermont-Ferrand ya eran evocados sus legendarios triunfos sobre los *sarracenos*, como ejemplo imperial de la defensa de la fe³⁸². Esta noción caló en los ambientes más populares a través de las gestas y especialmente de la *Canción de Roldán*, la cual podría haber servido para legitimar la presencia franca, papal y el cambio de rito en la Península, al presentar las influencias foráneas como necesarias en la lucha contra el Islam, que ya en el pasado propiciaran victorias cristianas en territorio peninsular.

El éxito y la difusión de la imagen del caballero victorioso en los templos románicos quedó garantizada en virtud del prestigio alcanzado por los *milites christi* entre las autoridades eclesiásticas, que creyeron conveniente su representación idealizada y la recurrencia a viejos modelos como Constantino que legitimaran la unión entre Iglesia y asuntos de Estado, entre religión y guerra. En realidad, al igual que Constantino, también Santiago constituye un viejo modelo reinterpretado, una figura alejada en origen del contexto de la lucha contra el Islam, tanto cronológicamente como en el propio carácter del apóstol que nada tenía de caballero ni de guerrero. Pero se le atribuyó una leyenda que sólo cobraba un sentido en el tiempo presente, y fue en virtud de esa leyenda, de esa nueva historia heroica y actualizada, como Santiago se convirtió en estandarte de guerras y en meta de peregrinaciones³⁸³. Aunque su imagen como santo protector de *Hispania* es muy anterior al románico, el nuevo Santiago guerrero es ejemplo principal de la resucitación de viejas figuras, a las que se devuelve la vida por gozar de gran prestigio: prestigio que se haría extensivo a la nueva causa que se les asigna. La autoridad de antiguos modelos cristianos (Santiago, Constantino, Carlomagno...) permitía ensalzar la lucha contra el Islam

de Ripoll, interpretadas por diversos autores como referencia a las conquistas de Lérida y Tortosa, y clara actualización de las Escrituras en el contexto de la lucha contra el Islam, permitiendo sacralizar la guerra y a los reyes que las promueven; Junyent (1975), pp. 57-58; Melero Moneo (2003), pp. 135-157, especialmente pp. 151-152.

³⁸² Seidel (1981), p.71, Flori (2003), pp. 15-16.

³⁸³ Es en la *Crónica de Sampiro* (siglos X-XI) cuando el patrón de España surge por primera vez ofreciendo su ayuda a los contingentes cristianos, pero sin intervenir directamente en la contienda. Será un siglo más tarde, cuando el Santo aparece en la mítica batalla de Clavijo, Barkai (1984), pp. 114-116, 236; El relato más antiguo de la aparición de Santiago en Clavijo es el *Privilegio de los Votos*, que suele datarse a finales del s. XI atribuido al canónigo Marcio según Cabrilla Ciézar (1999), p. 74; otros le conceden una cronología más avanzada, llevándose a mediados del s. XII, Pérez Higuera (2001), p. 54. Respecto al mito de Santiago como patrón de Hispania y motor de las peregrinaciones al camino de Santiago, parece que fue Beato de Liébana quien le dio forma a finales del s. VIII. Se cree que buscaba en el patronazgo de Santiago el Mayor el principio de unidad para la Iglesia y el Reino de Asturias, Beato de Liébana (ed. 1995), Introducción. p. XL. Su *Himno a Santiago*, compuesto para el día de su fiesta, ruega su intercesión a favor de la nación en peligro, en una mezcla de súplica piadosa y alegato violento que amenaza al enemigo con la condenación eterna. En este texto se indica también que Santiago “conquistó Hispania”, y que halló la victoria en su martirio; que apresó a los malignos magos y castigó a sus pestilentes seguidores, procediendo seguidamente a implorar la intercesión de Apóstol para devolver a Hispania la gloria que le pertenece, *Ibidem.*, Introducción. p. XLIII, y pp. 672-675. De este modo, el primer mito de Santiago se construyó adaptándolo al momento presente, y probablemente debido a la reciente invasión musulmana, si bien las distintas corrientes en la Iglesia hispana eran otro de los problemas combatidos por la obra de Beato.

mediante narraciones inventadas, apariciones milagrosas en el fragor de la batalla o en los sueños de renombrados reyes. La implicación de antiguos santos en la nueva causa guerrera confirmaba la coherencia dogmática del conflicto, ratificando que se trataba de la lucha contra el mal.

Pero las disquisiciones precedentes son innecesarias, hasta cierto punto, para defender la relación de los ejemplos artísticos españoles con la lucha antiislámica, dado que el caballero victorioso hispano se identifica generalmente como el primitivo *Matamoros* o como un adalid de la *Reconquista*. La primera representación del Santiago *Matamoros* cabalgando sobre el enemigo (el ejemplo del tímpano del tesoro de la catedral compostelana carecía de figura vencida) aparece a principios del segundo cuarto del s. XIV³⁸⁴. Por ello, es probable que en tiempos románicos la asimilación sistemática de esta imagen a Santiago no estuviera establecida, y que la representación se entendiera en un sentido general como el triunfo de la Iglesia sobre el Islam, del bien sobre el mal. Resulta más probable este carácter generalizador, dado que las imágenes registradas no presentan símbolos santiaguistas como la venera o elementos de peregrino, ni una inscripción aclaratoria, habitual en el románico cuando se desea restringir el simbolismo de la figura a un personaje particular.

Por otro lado, resulta enormemente difícil, como recuerda Crozet al final de uno de sus diversos trabajos sobre el tema, adscribir la representación del caballero triunfante a un único personaje de modo exclusivo³⁸⁵. Además, la obstinación por asimilar el caballero victorioso a una figura particular podría, incluso, alejarnos de la comprensión de la propia imagen, de su función y razón de ser. La identificación sin más propósito que el de hallar la correcta nomenclatura responde a un enfoque un tanto reduccionista, más propio de una labor de catálogo que del anhelo por comprender la función de la imagen. No es el caso, huelga decirlo, de quienes como Mâle o Crozet se interrogaron sobre estas representaciones y abrieron la veda a trabajos posteriores, deudores de su erudición. Pero en un contexto artístico como el románico, donde todas las formas gozan de un carácter simbólico muy pronunciado, la iniciativa por atribuir un nombre a cada caballero, a cada ser fabuloso, a cada híbrido o a cada pecador, puede llegar a constituir un error de planteamiento, un camino hacia la clasificación de las imágenes sin comprenderlas. En este estudio pretendo abordar las imágenes románicas como fuentes gráficas, como instrumentos de aproximación a la mentalidad de su tiempo, a la ideología de sus promotores, a las iniciativas políticas, religiosas e ideológicas de las que fueron soporte. Así, aunque el estudio formal tiene la misma validez científica que el que aquí se propone,

³⁸⁴ En el Tumbo B de la Catedral de Santiago, en torno a 1326, Cabrilla Ciézar (1999), p. 213, fig. 1; Siendo además los cuerpos despedazados bajo el Apóstol, según algunas interpretaciones, los de los burgueses sublevados contra el arzobispo Landoria, y no de musulmanes, Márquez Villanueva (2004), p. 192.

³⁸⁵ Crozet (1958), p. 36, si bien el autor indica que el problema no contiene una solución mecánica aplicable a todos los casos, considerando que en cada región y caso particular la imagen tuvo una significación precisa y distinta y que no pueden hacerse generalizaciones: opinión diametralmente opuesta a la expresada en este capítulo.

dicha perspectiva no es pertinente para un estudio iconográfico consagrado al contenido de las imágenes, sino sólo para un análisis formal y técnico.

El conocimiento actual sobre la imagen románica permite asegurar que, aunque existiera una identificación personal en algunos casos, los caballeros gozaron al tiempo de un carácter simbólico generalizador, que podría haber conducido a que los espectadores los identificaran de diversas maneras a lo largo de los siglos, en función de su imaginario y de la conveniencia de las circunstancias. Aun habiéndose esculpido estos héroes victoriosos con una identidad designada, la duplicidad semántica de la imagen les permitía aludir al tiempo a la realidad tangible y a la inmaterial, al caso concreto y al ejemplo universal. El nombre de cada caballero triunfante, fuera cual fuera, transmitía una noción común al espectador: la de un santo guerrero y heroico que defendió la Iglesia, tal y como los héroes coetáneos (caballeros, reyes, obispos, etc.) debían hacer y estaban haciendo frente al Islam.

En cierta medida, este simbolismo dual y simplificador permaneció adherido a la representación de los caballeros enfrentados, pues vemos cómo en el arte gótico, cuando la imagen tiende hacia la personalización de las historias acentuando el carácter humano, dichas nociones permanecen. Así lo comprobamos en la vidriera de Carlomagno de la Catedral de Chartres (c. 1225) donde, a pesar de narrarse las hazañas de Carlomagno frente a los *sarracenos*, el tema de los caballeros enfrentados se expresa en términos generalizadores, de tal manera que el combatiente musulmán ha sido identificado como la representación simultánea de Ferragut y Marsiles³⁸⁶. La arraigada noción del combate cristiano-musulmán como duelo y la idea de las batallas como el combate entre dos individuos de identidad colectiva (de las que hemos hablado en páginas precedentes) respaldan igualmente la interpretación generalizadora para estas imágenes.

³⁸⁶ Así lo interpreta Clark Maines en su estudio sobre esta vidriera, donde la clásica representación del combate entre caballeros es percibida como una imagen alusiva a la lucha del cristianismo contra el Islam, por encima de identificaciones particulares de los dos contendientes. El autor cree que esta significación impera sobre la identidad de los personajes, entendiendo que la figura del musulmán encarnaría al tiempo a Ferragut y a Marsiles, siendo derrotados por Roldán; Maines (1977), p. 815, fig. 4, panel 22.

5. INSTRUMENTOS ACÚSTICOS PARA LA GUERRA: OLIFANTES Y TAMBORES

5. 1. EL TAÑEDOR DE OLIFANTE

Los tañedores de olifante son muy numerosos en la escultura románica, pero su interpretación simbólica resulta confusa por la ambigüedad de su representación. Frecuentemente aparecen en canecillos como figuras sueltas, a veces se vinculan a escenas cinegéticas y otras parecen hacer referencia a la llamada apocalíptica tras la apertura del Séptimo Sello, en que los ángeles hacen sonar las siete trompetas desencadenantes de las plagas, (Apocalipsis, 8-9).

Lejeune y Stiennon han interpretado varios tañedores de corneta románicos como la representación de Roldán en su lucha contra los musulmanes³⁸⁷, amparándose en que la popularidad de su leyenda haría inevitable la asociación de esta figura con el héroe galo. Los autores parecen haber abusado, en este caso, de excesos interpretativos como ha sido indicado en estudios posteriores³⁸⁸. Es cierto que el añafil constituye un símbolo parlante de Roldán en sus representaciones más claras, como la de la vidriera de Carlomagno de la catedral de Chartres (c. 1225)³⁸⁹. Sin embargo, sabemos que los olifantes eran usados también por los musulmanes en la guerra, especialmente en los campos de batalla hispanos³⁹⁰, hasta el punto de que, en francés, el instrumento se conocía por el nombre de *cors sarrazinois*, mientras en castellano era designado en ocasiones con el término árabe *nafir*³⁹¹. Testimonios materiales confirman el uso de cuernos entre los musulmanes, pues conservamos varios ejemplares en marfil de manufactura islámica: sirvan de ejemplo uno de procedencia siciliana conservado en el British Museum (Fig. 137), y el conocido como *cuerno de Roldán* conservado en el Museo Paul Dupuy de Toulouse (Fig. 138), ambos de la primera mitad del s. XI. A pesar de su manufactura islámica, éstos pudieron pertenecer a los caballeros cristianos que emplearon para el combate añafiles de marfil de procedencia andalusí u oriental, obtenidos como botín de guerra o por transacción comercial. Las cornetas de marfil son designadas por primera vez con el apelativo de olifantes en la *Canción de Roldán*, siendo *oliphant* el término francés antiguo para designar al elefante³⁹².

³⁸⁷ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, figs .54-56; figs .78-83. Estos autores interpretan así el tema en iglesias hispanas, francesas, italianas y portuguesas.

³⁸⁸ Khan ya indica que no pueden interpretarse todos los tañedores de olifante como imagen de Roldán, señalando los excesos interpretativos de Lejeune y Stiennon en este sentido, Kahn (1997), p. 344, si bien esta autora reduce los casos en que puede hablarse de Roldán al relieve de Angulema y a los dos de Verona, así como los mosaicos de Brindisi, *Ibidem.*, p. 348

³⁸⁹ Maines (1977), p. 807.

³⁹⁰ La trompeta era empleada en el mundo islámico para mantener el orden durante la marcha, Nicolle (1976), p. 158; Romero de Lecea (1977), p. 81.

³⁹¹ Tranchefort (1985), p. 263.

³⁹² Según Shalem (1998), p. 107. En v. 1768.

Sabemos que el añafil fue empleado desde la Antigüedad en las batallas para realizar señales acústicas a larga distancia. En el contexto que estudiamos, el instrumento servía particularmente para anunciar la salida al combate o convocarlo, pues con éste hace el llamamiento de guerra Ramiro II en la *Crónica de Sampiro*, donde se denomina "bocina" (*buccinis*)³⁹³. Los cantares de gesta fueron los encargados de consolidar la idea de la presencia del cuerno en las luchas entre cristianos y musulmanes como un tópico legendario.

Por otro lado, es con los olifantes de marfil con los que se identifican los añafiles románicos, pues algunos canecillos como el de San Martín de Artáiz (Fig. 139), muestran que el instrumento responde a este modelo (ancho y con dos anillos de refuerzo en los extremos, como el siciliano) resultando notablemente distinto de los cuernos de cabrío o vacuno, más finos y curvos, y seguramente más frecuentes por razones evidentes de disponibilidad. En ocasiones, el tañedor de corneta aparece en las partes altas de la iglesia, como si se quisiera aludir a su sonoro mensaje por encima de todos los anunciados por templo en sus imágenes. Así lo vemos sobre la fachada de San Juan de Ágreda (Fig. 140) y en una almena del exterior de la abadía de San Pedro de Moissac (Fig. 141). No obstante, el sonador de añafil aparece en muy distintas ubicaciones y formas que serán estudiadas más abajo. Antes conviene analizar el lugar que este objeto ocupó en la mentalidad popular, pues la épica se encargó de hacerlo omnipresente en el imaginario común. Es por tanto probable que el tañedor de olifante de la escultura románica fuera relacionado con las guerras cristiano-musulmanas a partir de su asociación en los cantares de gesta.

El olifante aparece citado por primera vez en la *Canción de Roldán* donde se insiste en su sonido único. Éste sirve al héroe para pedir auxilio y convocar a sus tropas, resultando emblemático el pasaje en que Roldán se encuentra en peligro y se niega a solicitar socorro a pesar de la insistencia de su compañero Oliveros³⁹⁴. En este caso, la demanda de ayuda mediante el uso del cuerno constituye un acto deshonesto para el personaje, pues explica su rechazo a hacerlo sonar con las palabras:

“No plazca a Nuestro Señor Dios
Que mi parentela por mí sea afeada
Ni que Francia dulce caiga en villanía”³⁹⁵

Así, la incapacidad para vencer a un enemigo cinco veces más numeroso resulta humillante para Roldán y pedir ayuda constituye un gesto de cobardía al que sólo recurrirá en el último momento³⁹⁶. Menos escrupuloso en su ética militar resulta el rey *sarraceno*

³⁹³ *Crónica de Sampiro*, Huici (ed. 1913), p. 284.

³⁹⁴ Oliveros le dice a Roland: “Compañero Roldán, llamad pues con vuestro cuerno, / Le oirá Carlos, volverá con la hueste”; *Canción de Roldán* (ed. 1959), p.65, vv. 1051-1052. Lo mismo indica en vv. 1059-1061 y en vv. 1070-1073, pues cada vez están en peligro mayor, sin embargo Roland se niega a sonar la corneta como si pedir ayuda fuera deshonesto. Roldán hará sonar el cuerno finalmente cuando le quede poca vida, *Canción de Roldán* (ed. 1959), p.94, vv. 1702-1704; p. 112, vv. 2105-2108.

³⁹⁵ *Ibidem.*, p.66, vv. 1062-1064.

³⁹⁶ Bancourt (1982) Vol. I, p. 207.

Marsiles, quien se apresura a tocar el olifante para solicitar ayuda al contemplar la matanza de los suyos³⁹⁷.

Pero el carácter realmente emblemático del olifante en la *Canción de Roldán* procede de la agónica muerte del héroe haciendo sonar su añafil con la boca ensangrentada. El cuerno soplado "con dolor y con pena", y con una fuerza sólo propia de héroes, permite a Carlomagno descifrar, desesperado, el moribundo mensaje³⁹⁸. El Pseudo Turpín o Picaud añaden que "la trompa se rajó por la mitad con la violencia de su soplo y se le rompieron las venas y nervios del cuello"³⁹⁹. El olifante sirve aquí para desplegar un recurso dramático que implica al público en la narración, buscando conmoverlo y sobrecogerlo con la evocación del sonido de corneta convertido en llanto fúnebre y en expiración sonora. Este impactante relato fue uno de los más divulgados en el Occidente plenomedieval: cantado como un estribillo de generación en generación, quedaría grabado por siglos en la memoria colectiva.

Gestas como el *Cantar de Roncesvalles* contribuyeron a divulgar la leyenda franca en la Península, permaneciendo el paradigma del olifante como recurso de socorro:

“Roguemos a don Roldán que una vez el cuerno taña,
oír lo ha el emperador, qu’ está en los puertos de España;
que más vale su socorro que toda nuestra sonada”⁴⁰⁰.

La idea del toque de corneta como una petición de refuerzos estuvo presente en otras gestas y leyendas, recurriéndose al mismo en ambos bandos, como en la *Chanson d’Aspremont*⁴⁰¹. Sin embargo, es difícil que el tañedor de olifante románico haga referencia a esta acción pues, como se ha visto, el sentido heroico y propagandístico de la temática guerrera no permite mostrar a los héroes en su trance mortal, sino triunfantes. Tampoco las imágenes de tañedores de olifantes registradas parecen situar al personaje en tan difícil situación, pues suelen manifestarse bien como heroicas, bien como visiblemente negativas.

Por otro lado, hay que señalar que en *La canción de Roldán* el sonido de la corneta sirve también para emitir la orden de ataque causando pavor en el enemigo. Así, cuando Roldán agoniza, Carlomagno le devuelve la señal acústica, ante la que

“Dicen los paganos: “El Emperador vuelve:
¡De los de Francia oíd sonar los añafles!

³⁹⁷ “Marsiles ve la matanza de su gente. / Por eso hace tocar sus cuernos y sus buccinas”; *Canción de Roldán* (ed. 1959), vv. 1467-1468 p. 84.

³⁹⁸ “El conde Roldán tiene la boca ensangrentada. / De su sesera rompida está la sien. / El olifante suena con dolor y con pena. / Carlos lo oyó y sus Franceses lo entendieron. / Entonces dijo el rey: “Este cuerno tiene largo aliento!” / Responde el duque de Naimas: “Barón está allí en pena!”; *Ibidem.*, p.98, vv. 1785-1789.

³⁹⁹ Algunos sostienen que el autor del *Liber* no es el mismo que el de la guía; *Liber Sancti Jacobi* (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXIII, p. 493. También Libro V, cap. VIII, pp. 582-583.

⁴⁰⁰ *Cantar de Roncesvalles* (ed. 1986), vv. 69-71, p. 11. También Libro V, cap. VIII, pp. 582-583.

⁴⁰¹ En esta canción el sarraceno Aumont se niega a sonar el cuerno para llamar a su padre en ayuda, mostrando su desmesurado orgullo “ja por François n’i avrai cor soné”, *Chanson d’Aspremont* (ed. 1970), Vol. I, v. 5212, p. 167.

Si Carlos viene, de nosotros habrá aquí gran pérdida”⁴⁰².

Más tarde, cuando el emperador franco ha urdido la venganza por la muerte de su sobrino, de nuevo es el olifante el elemento que anuncia la terrible batalla, adhiriendo a su sonido las connotaciones de ataque triunfal y heroico⁴⁰³. Aquí el cuerno no sólo causa terror en el adversario: su clamor además infunde valor a las tropas cristianas, apareciendo como un estímulo para los combatientes equiparable al grito de guerra⁴⁰⁴.

Todas las nociones asociadas al sonido del cuerno en esta gesta estuvieron considerablemente divulgadas, pues sabemos que la leyenda de Roldán fue casi inherente al camino de Santiago en tiempos románicos, especialmente para los peregrinos procedentes de Francia que pasaban por Roncesvalles. Allí veneraban los sepulcros de algunos protagonistas del cantar y entraban en contacto con los pormenores de su historia, que probablemente ya conocían antes⁴⁰⁵. Por otro lado, el cuerno de Roldán habría sido donado por Carlomagno a Saint Seurin de Burdeos, donde fue adorado como reliquia sagrada⁴⁰⁶, convertido ya en símbolo de la lucha heroica contra los musulmanes. No fue ésta la única reliquia épica, pues existieron muchas,teniéndose constancia de una gama variopinta que incluye desde los huesos del Cid, su espada o la célebre arca del engaño de los judíos, hasta un diente de gigante *sarraceno*⁴⁰⁷.

Igual que *La canción de Roldán*, otros cantares épicos describen el sonido del olifante como un bramido sobrecogedor, capaz de aterrar, emocionar o armar de valor a los soldados⁴⁰⁸. El clamor profundo y agudo del instrumento se convierte en un recurso épico emotivo que despertaba en los soldados, y posiblemente en los oyentes de las gestas, el conjunto de valores que movieron a la guerra, formando parte de un ritual militar casi dramático y folclórico. Estas nociones estuvieron sin duda presentes en cuantos contemplaban la imagen de los tañedores de olifante románicos, especialmente de los que parecen presentar un carácter triunfal como los citados de Ágreda y Moissac (Figs. 140 y 141). Más ambiguo resulta un capitel del interior de la catedral compostelana donde un personaje hace sonar un cuerno ancho junto a unas fieras amansadas (Fig. 145)⁴⁰⁹. El museo

⁴⁰² Canción de Roldán (ed. 1959), p.113, vv. 2115-2117.

⁴⁰³ “Dice Baligante: “Entonces hoy habrá gran valentía. / Tocad vuestros añafles, que los paganos lo sepan.” *Ibidem.*, vv. 3135-3136, p. 157, Baligante es *sarraceno*, sin embargo da la impresión de que llama paganos a los cristianos del mismo modo que éstos denominan a los musulmanes. No obstante es más probable que con “paganos” se esté refiriendo a sus correligionarios, pues más adelante aparece este calificativo en boca del emir al dirigirse a sus hombres, en v. 3397, p. 169.

⁴⁰⁴ “El Emperador allí ha hecho sonar sus añafles, / Y el olifante, que a todos da valor”, *Ibidem.*, p.165, vv. 3301-3303. La canción habla del grito de guerra en ambos bandos, pero reproduce sólo el francés, que es “Munjoie!”, v. 1181, p. 71.

⁴⁰⁵ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 23.

⁴⁰⁶ Así lo indica el *Liber Sancti Jacobi*, que además sitúa las reliquias del cuerpo de Roldán en la iglesia de San Román de Blaye, *Liber Sancti Jacobi* (ed. 2004), Libro V, cap. VIII, pp. 582-583.

⁴⁰⁷ Según F. Marcos Marín en *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), Introducción, p. 17.

⁴⁰⁸ Sobre el olifante en las gesta francesas ver Bancourt (1982) Vol. II, pp. 996-999.

⁴⁰⁹ Obsérvese que tienen las fauces cerradas y las colas enrolladas en la cintura en oposición al característico león rampante de cola en forma de S, frecuente en el arte hispanomusulmán y también en el románico.

portugués de Soares do Reis conserva un capitel con dos personajes que, con casco guerrero, hacen sonar el añafil sin que podamos identificarlos como héroes o villanos (Fig. 146).

Un curioso tímpano italiano, perteneciente a la iglesia de Matrice, está presidido por un tañedor de olifante que ha sido interpretado como Roldán guiando a los ciervos que lo rodean, representativos de los musulmanes⁴¹⁰ (Fig. 147). Sorprende ver que las figuras se insertan en círculos decorativos imitando el arte eborario hispanomusulmán de los cuernos de guerra, como el del ejemplar siciliano (Fig. 137).

Por otro lado, existen ciertas analogías y asimilaciones entre los sopladores de añafil y los ángeles trompeteros del *Apocalipsis*, presentes en los Juicios Finales románicos como en los tímpanos del Pórtico de la Gloria compostelano o en Sainte Foy de Conques (Fig. 143). Mientras en el primero la trompeta del ángel tiene forma de instrumento musical, en el de Conques los ángeles soplan a través de cuernos guerreros. Este recurso figurativo permite establecer una conexión entre la llamada apocalíptica y la convocatoria al combate, teniendo connotaciones triunfales ambas acciones. También en la Puerta de las Platerías de Santiago existen ángeles trompeteros transformados en *corneteros*. Por su parte, el texto bíblico habla de trompetas: "Vi entonces a los siete Ángeles que están en pie delante de Dios; les fueron entregadas siete trompetas" (*Apocalipsis*, 8, 2). De este modo, las Escrituras son modificadas para introducir elementos procedentes del contexto inmediato.

Obsérvese además que el cuerno de Conques es ancho, ligeramente curvo y reforzado por dos anillos en ambos extremos como los olifantes de marfil (Fig. 143). Aunque se trata de una abadía francesa no ha de sorprender que hubiera un conocimiento del arte hispanomusulmán, ratificado por la famosa inscripción cúfica árabe que porta uno de estos trompeteros alados en el bordado de su túnica traducida como "gloria" o "felicidad"⁴¹¹. El Juicio Final de la iglesia de Beaulieu sur Dordogne (c. 1130) presenta un indicio revelador en este sentido. La temática de este tímpano ha sido puesta en relación con las cruzadas, hallándose representaciones de musulmanes y judíos de tiempos contemporáneos con bonetes apuntados, vestimentas orientalizantes, afiladas barbas y gesticulación obscena⁴¹² (Fig. 142). Pues bien, a ambos lados del Cristo Juez se sitúan dos

⁴¹⁰ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, figs .54-56 y texto de las figuras. Según los autores arriba aparecería la emboscada que se tiende a Roldán en Roncesvalles, presentando al héroe junto a su caballo tratando de quebrar su espada, y abajo soplando en su olifante ante a los musulmanes representados por los extraños ciervos que lo flanquean. Resulta curioso ver como el animal de la izquierda, si bien tiene astas de ciervo, muestra cuerpo y hocico de cerdo.

⁴¹¹ Transcrita como "Al Yumm", felicidad, Seguret (1995), p. 101; o bien como "al hamda", la gloria, Faü (1995), pp. 67-70. Sabemos que existieron inscripciones de ese tipo en objetos artísticos hispanomusulmanes conservados en tesoros cristianos desde tiempos románicos, como dos piezas albergadas en la Real Colegiata de San Isidoro de León que contienen la inscripción "al-yumm", Maravillas de la España Medieval (2000), catálogo, n° 30 y 37, pp. 117 y 120. Interpretar las razones de la inscripción de Conques resulta difícil y complejo, pero en todo caso no estaba pensada para ser vista, sino que parece un lujo que se permitió el ideador del programa, quizá para que fuera vista sólo por los ojos de Dios. En todo caso, resulta muy sugerente el acto de proclamar la gloria y la victoria del Fin de los Tiempos en la lengua de los enemigos de la cristiandad del momento.

⁴¹² Como veremos en el Capítulo IV. Aunque aparecen este tipo de figuras a ambos lados, las que están a la izquierda de Cristo son las condenadas, mientras las otras han sido interpretadas por Strickland como los que se

ángeles trompeteros que se distinguen por hacer sonar dos olifantes ligeramente diferentes. El del lado izquierdo de Cristo, parte destinada a los condenados, lleva los dos anillos de refuerzo en los extremos como los olifantes de marfil, a diferencia de su congénere angelical que, en el lado de los salvados, sopla en una corneta lisa y quizá, menos curva (Fig. 142). Se trata por tanto de un posible uso intencionado de estos elementos del olifante con diferentes valores, asociándose el hispanomusulmán a la llamada a la condenación.

También en las ménsulas de la puerta de la Magdalena de Tudela encontramos a los ángeles apocalípticos haciendo sonar el olifante guerrero (Fig. 144) y cabe la posibilidad de que el tañedor de Moissac fuera un ángel cuyas alas hubieran sucumbido al paso del tiempo (Fig. 141).

Los ángeles apocalípticos portadores de olifantes podrían estar formulando un mensaje de doble dimensión simbólica típico del románico, representando el triunfo en sus vertientes espiritual y terrena, equiparando la victoria en el campo de batalla con el triunfo del cristianismo al final de los Tiempos. La historiografía, por su parte, ha asociado las figuras de ángeles tocando el añafil, relativamente frecuentes en el románico, con la llamada de la *Hora apocalíptica*⁴¹³, sin señalar la suplantación de la trompeta musical por cuernos de guerra o de caza. De este modo, el ángel alusivo al Fin de los Tiempos no sólo vendría a señalar la victoria de Cristo dentro del discurso apocalíptico de carácter triunfal. La presencia del olifante en su mano establecería una equivalencia figurativa entre el *Apocalipsis* y las luchas frente a los musulmanes, equivalencia constantemente planteada por el pensamiento monacal y otras fuentes cristianas⁴¹⁴, y que parece sugerente en el caso de Conques donde el triunfo es subrayado por una inscripción en la lengua del entonces enemigo de la cristiandad.

La consideración de la lucha contra el Islam en una perspectiva apocalíptica en las fuentes latinas fue un recurso habitual que sirvió para anunciar la victoria del cristianismo sobre los musulmanes en clave espiritual y escatológica. Varias tradiciones escritas medievales establecían a modo de profecía el tiempo que había de durar la soberanía islámica sobre la Tierra, fijando con ello la fecha del *Apocalipsis*⁴¹⁵. Esta interpretación del conflicto religioso a través de las predicciones bíblicas acapara el pensamiento eclesiástico

convertirán al cristianismo tras la iniciativa de las cruzadas; Strickland (2003), pp. 160-161; Lange (2009), pp. 125 y 126.

⁴¹³ Weisbach (1949), p. 158.

⁴¹⁴ Sobre el *Apocalipsis* y su actualización en relación con el contexto de lucha contra el Islam ver el estudio monográfico de Flori (2007).

⁴¹⁵ Desde los primeros tiempos de la polémica antiislámica se constata esta tendencia, que será constantemente recuperada por los exegetas. El *Apocalipsis* del Pseudo-Methodius, original sirio del s. IX, proclamaba que el reino de los ismaelitas duraría seis semanas de años, mientras en torno a 850 Paulo Álvaro de Córdoba alude a otra profecía, que extrae de Daniel (7, 23-27) tomando ciertos artificios aritméticos para fijar el reino de los "Caldeos" en Hispania en 245 años, de los que tan sólo quedaban 16. La polémica antimusulmana retoma esta idea al menos hasta el s. XIV y la vemos en Pedro Pascual, Tolan (2001 a), pp. 260-261.

plenomedieval, y en tiempos de Urbano II aparece ya consolidada⁴¹⁶. También los sermones de cruzada recogieron citas bíblicas, en las que las trompas se vinculaban al contexto guerrero como premonición de la victoria sobre el Islam⁴¹⁷. Como explicación de la interpretación de la Biblia adaptada al momento presente se ha llegado a afirmar incluso que “las circunstancias en que fue escrito el *Apocalipsis* para animar a los cristianos ante las pruebas que estaban sufriendo, prometiéndoles el triunfo, se repiten en cierta manera, tanto desde el punto de vista político como religioso, con la invasión musulmana”⁴¹⁸. En todo caso, la inclusión constante del olifante en las luchas cristiano-musulmanas de los cantares de gesta y la percepción apocalíptica del enfrentamiento permite considerar la asociación de ambos mensajes también en el arte a través de la representación del añafil.

Pero la mayor parte de los tañedores de olifante románicos no aparecen bajo connotaciones triunfales, pues los encontramos en los canecillos donde la inmensa mayoría de las figuras son negativas⁴¹⁹, adoptando gesticulaciones excesivas, impropias de personajes benéficos⁴²⁰. La presencia de olifantes solos en los canes, como en el comentado de Artáiz (Fig. 139) o el de la iglesia soriana de San Miguel en Andalúz (Fig. 148) podría representar la idea de los cuernos ebúrneos de procedencia musulmana como trofeos de guerra. Sabemos que los añafiles andalusíes eran auténticos trofeos para los cristianos peninsulares, objetos predilectos cuya posesión sirvió para simbolizar la victoria⁴²¹. Fueron ostentados como botín de guerra junto a los tambores y los pendones del enemigo, y colgados con gran frecuencia en el interior y el exterior de los templos de forma permanente⁴²². Resulta lógico que los cuernos cincelados en los canecillos se interpretaran de modo similar a los verdaderos añafiles colgados en algunas iglesias, acentuando su concepción simbólica de triunfo.

En todo caso, la noción del uso de este instrumento por las tropas musulmanas está muy presente en las gestas hispanas. El *Poema de Fernán González*, por ejemplo, describe las tropas de Almanzor en la batalla de Lara de la siguiente manera:

“Fazian grrrand alegría los pueblos descreydos,
vanian tannendo tronpas e dando alaridos,

⁴¹⁶ La documentación pontificia revela una interpretación de la historia muy particular en Urbano II, basada en la comprensión del tiempo presente, de la existencia vigente de la Iglesia y de los cristianos, a través de modelos bíblicos. Según ésta, Dios gobierna plenamente la historia y decide castigar o premiar a su pueblo en función de sus pecados o actos virtuosos, llegando a permitir que los paganos sometan a los cristianos, Laliena Corbera (2005), p. 309.

⁴¹⁷ Un sermón de cruzada de Jacques de Vitry recoge las palabras de Isaías (18:3) "Vosotros, todos los moradores del mundo y habitantes de la tierra, cuando levantará bandera en los montes, la veréis; y oiréis cuando tocará trompeta" y Jeremías (51:27) "Alzad bandera en la tierra, tocad trompeta en las naciones, apercebídg gentes contra ella; juntad contra ella los reinos de Ararat, de Minni, y de Aschênaz; señalad contra ella capitán, haced subir caballos como langostas erizadas" indicando después "veis esta profecía cumplida hoy", Maier, (ed. 2000), Jacques de Vitry, *Sermón II*, 9, pp. 104-105.

⁴¹⁸ Sepúlveda González (1987), Vol. IV, p. 2209.

⁴¹⁹ Como se ha tratado en el Capítulo I, 3. 3.

⁴²⁰ Garnier (1982), p. 120.

⁴²¹ Ruiz Souza (2000), p. 35.

⁴²² Varios testimonios escritos al respecto entre los siglos XII y XV en *Ibidem.*, pp. 35-39.

davan los malfadados atamannos rroydos
que los montes e valles semejaván mouidos.”⁴²³

Aunque el conde Fernando no se deja intimidar por el estruendo, sus combatientes flaquean, diciéndose

“Esto que contesçio fue por nuestros pecados,
bien semeja que Dios nos a desamparados,
mejor seso fizieramos si fuéramos tornados.”

“Bien vemos que Dios quiere a moros ayudar,
¿como podremos nos contra ellos andar?”

Dixo entonz el conde: “.....
nin uos tal couardia com esta demostrar”.⁴²⁴

A pesar de las dudas castellanas y los reproches del conde a sus soldados, los cristianos acabarán por vencer a los hombres de Almanzor, apareciendo de nuevo el olifante como premonición acústica de la victoria. Es más, el cuerno adquiere aquí un valor de talismán, pues a partir de su entonación cambia la suerte en el combate, como si se hubiera deshecho el "malfado" que introdujeran los musulmanes:

“El sol era ya puesto, quería anocheçer,
nin moros nin cristianos non se podían vençer;
mando luego el conde [el] su cuerno tan[n]er,
[e] ovieron se todos a la seña acoger.
Los pueblos castel[l]anos e las gentes cruzadas
sacaron a los moros fueras de sus posadas,
el conde don Fernando con todas sus mesnadas,
fueron aquella noche todas byen albergadas.”⁴²⁵

También los cantares francos se hacen eco del empleo de los cuernos u olifantes por parte de los musulmanes⁴²⁶. Esta atribución podría explicar la existencia de algunos centauros que, en lugar de arco, portan un olifante en el que soplan⁴²⁷ (Fig. 179), así como representaciones tan claras como la del *sarraceno* arquero, negro y cojo del Lescar, que lleva un olifante al hombro (Fig. 95 del Capítulo III).

Diversos textos atribuyen al cuerno connotaciones negativas aun sin ser portado por el enemigo religioso. Así, en el *Poema de Almería* se dice de la Castilla "rebelde y cruel" anterior a su dominación por Alfonso VII: "Su lengua resuena como trompeta con tambor;

⁴²³ Malfado: mal fario, que predestina un mal; *Poema de Fernán González* (ed. 1973), X, p. 51.

⁴²⁴ *Ibidem.*, X, pp. 51-52.

⁴²⁵ *Ibidem.*, XIX, p. 92.

⁴²⁶ Numerosos ejemplos recogidos por Bancourt (1982) Vol. II, pp. 996-999.

⁴²⁷ La asimilación del olifante al musulmán explicaría la existencia de centauros tocando la corneta, pues estas figuras pueden aludir al Islam como veremos en el capítulo siguiente. El centauro con corneta aparece en un magnífico capitel en San Ambrosio de Milan, Pijoán (1944), p. 407, fig. 625.

son muy soberbios, están engrandecidos con riquezas"⁴²⁸. También el *Libro de Alexandre* (s. XII-XIII) recurre a los olifantes para describir la sonoridad de batalla:

“Los golpes eran grandes firmes los alaridos,
de cornos e de trompas ivan grandes ruidos”⁴²⁹.

Algunas ilustraciones de manuscritos confirman la asociación del olifante con el musulmán. Es el caso de la historia ilustrada de Roldán de procedencia germana, el *Roulantes Liet*, que en una versión del s. XII presenta a los hombres de Marsiles tañendo sus cuernos de guerra⁴³⁰ (Fig. 149). También encontramos a un tañedor de olifante en la portada de la ermita de Echano que empuña además un cuchillo junto a otros pecadores, atrapados por el baquetón que recorre la arquivolta y actúa de atadura infernal⁴³¹ (Fig. 150). El sonador de corneta adquiere forma simiesca en un canecillo caído conservado en el claustro de Santa Juliana de Santillana del Mar (Fig. 151), siendo el simio una evocación demoníaca que servirá para representar al enemigo religioso⁴³². El olifante es asociado a la figura de los musulmanes en algunos frescos románicos franceses que representan batallas de las cruzadas, como en las pinturas murales de Cressac (capilla templaria de la segunda mitad del s. XII)⁴³³.

También vemos con frecuencia en canecillos a tañedores de olifante portando lanza como testimonio de su condición guerrera o bien del ejercicio de la caza (Figs. 152-155). Estas figuras no aparecen precisamente bajo las señas del caballero cristiano: ni la cruz, ni la espada, ni la cota de malla o la monta de un caballo hacen acto de presencia para elevarlas a la categoría de caballero. Sabemos además que el portador de añafil en el bando cristiano gozaba de cierto prestigio, llegando a ser considerado un atributo real⁴³⁴, además de aparecer suficientemente dignificado en la *Canción de Roldán*. Así, estos pregoneros parecen tener connotaciones negativas, poblando los canecillos y portando a veces un sencillo bonete que podría recordar a un tocado hispanomusulmán⁴³⁵. Más claramente islámico parece el tañedor de olifante de Sequera del Fresno (Fig. 156), que viste un *burnus* o manto

⁴²⁸ "Illorum lingua resonant quasi tympano tuba. Sunt nimis elati, sunt divitiis dilatati.", Poema de Almería (ed. 1950), vv.136-138, pp. 173 y 194. Posiblemente se recurre al parangón de la trompeta y el tambor, a sabiendas de su uso habitual por los musulmanes, para acentuar el carácter negativo, pues el tambor sí fue elemento privativo de musulmanes, como veremos a continuación.

⁴²⁹ Libro de Alexandre (ed.1978), v. 138 a-b, p. 114.

⁴³⁰ Se trata del *Roulantes Liet* de Conrad el Sacerdote (1180-1190), Heidelberg, Biblioteca Universitaria, Pal. Germ. 112, recogido por Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig. 112.

⁴³¹ Moralejo lo interpreta en el arco izquierdo del Pórtico de la Gloria como la opresión de la muerte o de la ley antigua, Moralejo Álvarez (1988/2004), p. 317, Sebastián (1994), p. 317.

⁴³² Sobre la representación de algunos simios en relación con los musulmanes, ver el Capítulo IV, apartados 5. 2 y 5. 3. del presente estudio.

⁴³³ Curzi (2004), p. 46.

⁴³⁴ Shalem (1998), p. 107.

⁴³⁵ El tocado más corriente de los musulmanes que vivieron en los reinos cristianos fue el bonete de lana (*gífara*); Arié (1990 a), p. 93.

de lana con capucha apuntada, característico de viajeros, soldados y otros colectivos andalusíes⁴³⁶.

En todo caso, las figuras que tocan la corneta en los canecillos aparecen sin señas que las dignifiquen, por lo que tenemos que pensar que, de ser representaciones guerreras, no representan al bando defensor de Dios. Así lo apreciamos en el sinnúmero de ejemplos escultóricos hispanos (Figs. 157-161). También en Francia encontramos esta figura sin que pueda interpretarse como positiva (Fig. 162). La fama de la *Canción de Roldán* permitiría especular con la representación de la cobardía en el combate en estas figuras⁴³⁷, en contraposición a la heroicidad de Roldán que no recurre al objeto hasta el último momento. Pero se trata de imágenes caracterizadas generalmente por una gran ambigüedad. Así, vemos en San Pedro de Tejada a un guerrero con espada y corneta soplando en el oído de un portador de vihuela, que podría ser un músico andalusí como hay tantos en el románico (Fig. 161)⁴³⁸.

Otras imágenes de tañedores de olifante se confiesan definitivamente malignas mediante su envilecimiento físico, su animalización o una gestualidad excesiva. Dos *corneteros* soplan simétricamente hacia una cabeza de negro con gruesos labios que aparece suspendida entre ellos, en San Martín de Elines (Fig. 163)⁴³⁹. Otra figura animalizada en Matalbaniega tañe dos olifantes que conservan los aros de refuerzo en ambos extremos (Fig. 164). Se le confiere así un aspecto caricaturesco y excesivo al soplar por dos cornetas a la vez.

En Moissac contamos con un ejemplo que viene a confirmar la asociación del olifante al enemigo en un sentido peyorativo. El mismo capitel que, como veremos, presenta al ballestero animalizado con aspecto simiesco⁴⁴⁰, está jalonado en sus ángulos por simios sopladores de olifantes (Fig. 165). El instrumento se cincela de nuevo aquí con sus anillos de refuerzo en los extremos, reapareciendo también en boca de una cabeza infernal⁴⁴¹ en dos caras del mismo capitel (Fig. 166). Se superponen así en el capitel de Moissac varias de las nociones aparejadas al musulmán que se analizarán en este estudio (la de arquero, la de bestia, la de tañedor de olifante) reforzando la relación entre los relieves románicos y la imagen mental del *infidel* reflejada en las fuentes escritas. Otros ejemplos presentan la corneta en un marco más abstracto y fantástico, aunque claramente negativo,

⁴³⁶ Especialmente usado en tiempos pre-almorávides, Marín (2001), p. 150. Se considera que fue un traje portado también por los viajeros musulmanes (Arié (1990 a), p. 99) y que permanecía en uso en el s. XIII, portándolo el soldado musulmán que aparece en una de las ilustraciones más famosas del *Libro del Ajedrez*, Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, Fol. 64r, Arié (1990 b), p. 84.

⁴³⁷ Rasgo habitualmente atribuido a los musulmanes en las crónicas, Barkai (1984), p. 243.

⁴³⁸ Sobre la imagen del musulmán tañendo la vihuela ver Monteiro Arias (2005 b), pp. 60-61 y el Capítulo IV apartado 3. de este trabajo.

⁴³⁹ Sobre las cabezas románicas y las cabezas de negro, y su relación en el Islam, ver Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181. Esta imagen puede ser interpretada de acuerdo con la sordera imputada a los musulmanes, por negar sus oídos a la revelación cristiana, como se indica en el Capítulo IV, apartado 2. 2.

⁴⁴⁰ En el Capítulo IV, apartados 5. 2 y 5. 3, se analiza la identificación de éste con un musulmán por el uso de la ballesta y su animalización.

⁴⁴¹ Sobre la cabeza demoníaca como sede infernal y su posible identificación con el Pseudo-profeta apocalíptico y el Islam ver el Capítulo V, apartado 2.

como uno procedente del claustro de Saint Étienne de Toulouse que parece corresponder con la figura de un acróbata o una especie de bufón de cuyos cabellos cuelgan campanillas (Fig. 167).

En ocasiones encontramos al soplador de olifante inserto en escenas de caza, generalmente la del jabalí. Se trata por tanto de relieves que retratan en cierta medida las prácticas *deportivas* de su tiempo. Sin embargo, ya se ha señalado cómo la imagen románica gozó siempre de un simbolismo y de una función adoctrinadora que justificaba su existencia, por lo que se debe rechazar la idea del retrato de costumbres sin más función que la decorativa. En la *Historia de Turpín* el cuerno de guerra y de caza son uno mismo y se usan alternativamente para una u otra función. Por ello, cuando Roldán lanza su desesperada petición de auxilio, el traidor Ganalón trata de disimularla diciendo a Carlomagno "por afición a la caza camina Roldán persiguiendo alguna fiera por los bosques y tocando su trompa"⁴⁴².

El olifante será, por tanto, un elemento iconográfico igualmente característico de las escenas de caza. Sin embargo, con frecuencia éstas vienen asociadas a las de guerra, ubicándose al lado y permitiendo una lectura simultánea de ambas imágenes. Así, en San Bartolomé de Campisábalos encontramos la escena de caza junto a la del combate de caballeros (Fig. 168). En las cacerías románicas aparece frecuentemente, además, la imagen del perro que se sube a la grupa del animal cazado, como un prototipo iconográfico fijado. La imagen del cuadrúpedo mordido por otro de inferior tamaño que se encarama a su lomo procede del arte hispanomusulmán⁴⁴³, que conserva y reitera las escenas cinegéticas y de luchas bestiales del arte persa sasánida. Así, encontramos la figura del cuadrúpedo subido al lomo de otro de tamaño superior, al que muerde, en la tapa de la Arqueta de Pamplona y en una pila cordobesa conservada en el Museo de la Alhambra de Granada (Fig. 169), ambas de la transición del s. X al XI, así como en un cofrecillo siciliano conservado en Berlín, de los siglos XI-XII (Fig. 170), lo mismo que en el propio Cuerno de Roldán (Fig. 138). En este sentido, la ermita de San Baudelio de Berlanga, con sus excepcionales frescos cinegéticos románicos, constituye un vínculo importante entre la plástica hispanomusulmana y la románica. Las escenas de caza románicas vienen a repetir así el prototipo del cuadrúpedo coronado por otro procedente de los marfiles hispanomusulmanes, como vemos en los capiteles de San Pedro de Caracena (Fig. 171) y de la ermita de Tiermes (Figs. 172 y 173), donde el tañedor de olifante aparece acompañando la escena en ambos casos. No es extraño que se recurra a temas de caza de la eboraria hispanomusulmana para simbolizar precisamente el triunfo sobre el Islam. La representación del león rampante sobre el toro, por ejemplo, presente en el arte persa y en

⁴⁴² Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXIII, p. 493.

⁴⁴³ Monteiro Arias (2005 b), p. 91, fig 96.

el islámico, será adoptada al arte románico y siculo-normando para representar precisamente la victoria del cristianismo sobre el Islam⁴⁴⁴.

Otras imágenes muestran directamente a un personaje clavando su lanza en una fiera y, por su corte fantástico y falta de atuendo guerrero, parecen recordar más a escenas de caza que a representaciones bélicas. Es el caso de un capitel del Panteón de San Isidoro de León (Fig. 175) o del de la portada de Moarves de Ojeda (Fig. 174). En el claustro de San Isidoro reaparece la figura humana clavando su lanza en el animal, siendo éste un oso (Fig. 177). Junto a esta escena, otro capitel muestra un personaje con nimbo de santo que atraviesa a una figura fantástica, el unicornio, situado junto a un exótico elefante (Fig. 176). También este tema, el del hombre clavando su lanza en la bestia, encuentra sus precedentes figurativos inmediatos en el arte islámico desde el que posiblemente fue tomado⁴⁴⁵ (Fig. 178), sirviendo precisamente, como veremos, para encarnar la victoria sobre el Islam.

En todo caso, los especialistas señalan que las escenas de caza románicas están estrechamente vinculadas con el mundo caballeresco a través de su carácter prebélico de ejercicio y entrenamiento para la guerra, por lo que se les ha atribuido una dimensión simbólica de práctica y fortalecimiento de las virtudes del caballero cristiano, "De ahí que, además de constituir un testimonio de la vida de la época, impliquen otras significaciones de índole moral"⁴⁴⁶. Por ello la caza "equivale al combate espiritual que el caballero cristiano ha de sostener contra el mal en su papel de *miles Christi*"⁴⁴⁷. Las fuentes plenomedievales ratifican el vínculo entre la caza y la guerra, y algunos como Ramón Llull escribían:

"El caballero debe cabalgar, justar, correr lanzas, ir armado, tomar parte en torneos, hacer tablas rondas, esgrimir, cazar ciervos, osos, jabalíes, leones y demás cosas semejantes a esta que son oficio de caballero; pues por todas estas cosas se acostumbraban los caballeros a los hechos de armas y a mantener la orden de caballería".⁴⁴⁸

También en los textos cronísticos la metáfora cinegética es recurrente para describir los combates y el arrojo guerrero de los cristianos:

"Como el ciervo perseguido por los perros en las selvas, abandonando las fuentes, tiende a los montes por doquier, así el pueblo de los hispanos,

⁴⁴⁴ Este asunto tiene un fuerte carácter de poderío político y militar, representando metafóricamente la toma de territorios en el mundo islámico y luego en el cristiano, por transposición, Ettinghausen y Hartner (1964), pp.164-166.

⁴⁴⁵ Monteiro Arias (2005 b), p. 43.

⁴⁴⁶ Ruiz Maldonado (1986), p. 68.

⁴⁴⁷ Pérez Higuera (2001), pp. 52-53.

⁴⁴⁸ La caza de león pertenece más al imaginario fantástico que a las prácticas reales, por lo que Ramón Llull está, en cierto modo, relacionando ese imaginario artístico de escenas de caza con connotaciones guerreras, con el contexto caballeresco; Nuño González (2004), p. 25.

anhelando en la misma forma las batallas con los sarracenos, no duerme ni de día ni de noche"⁴⁴⁹.

Así, las escenas de caza podrían formar parte de un imaginario que hacía referencia a valores guerreros en un plano simbólico. La aparición del tañedor de olifante en éstas contribuiría a dotar de realismo a la escena, siendo un instrumento empleado tanto para la caza como para la batalla, al tiempo que permitiría reforzar el vínculo con las guerras del momento a través del simbolismo que la corneta adquirió, como hemos visto en los cantares de gesta. No obstante, el añafil vincula las imágenes al contexto mítico caballeresco y épico pero no constituye un elemento de identificación del musulmán o del cristiano por sí sólo. Por ello, resultan un tanto excesivas las identificaciones de una simple figura haciendo sonar el cuerno con Roldán por la presencia de este instrumento⁴⁵⁰. El olifante por sí sólo no permite atribuir un signo o valor definitivo a la figura que lo hace sonar, aunque a la luz de las fuentes literarias y cronísticas comprobamos que alcanzó su mayor dimensión simbólica en el contexto histórico y legendario de las luchas contra los musulmanes, contexto que sin duda determinó su aparición en el arte.

5. 2. EL TAMBOR

Junto al olifante, fue el tambor el instrumento más oído en las campañas guerreras peninsulares contra el Islam. A diferencia del primero, el tambor sí resultaba característico únicamente de las tropas musulmanas en los cantares de gesta, adquiriendo para los cristianos un significado especialmente relacionado con el enemigo religioso⁴⁵¹. Uno de los dichos más antiguos conocidos en lengua castellana hace referencia a la derrota y muerte de Almanzor mediante la metáfora de la pérdida de su tambor:

“En Calatannazor /perdió Almançor/ el su atamor”⁴⁵²

⁴⁴⁹ "A canibus cervus velut in sylvis agitatus desiderat, fontes dimittens, undique montes, plebs Hispanorum sic proelia Sarracenorum expotans, aequae non dormit nocte dieque", Poema de Almería (ed. 1950), vv. 36-39, pp. 168 y 189. También en este poema se dice del conde Ramiro "Es desenvuelto en la pelea y no menos apto para la caza", "bellandi facilis, venando nec minus apta", Poema de Almería (ed. 1950), v. 105, pp. 171 y 193. Otras metáforas resultan sugerentes: "Como el lobo persigue a las ovejas"...[así esta luz aniquila a los huidos hismaelitas", "Ut lupus urget oves"...[haec lux vitatos sic proterit Hismaelitas", Poema de Almería (ed. 1950), vv. 80-83, pp. 170 y 191.

⁴⁵⁰ Es el caso de un canecillo portugués procedente de la iglesia de Minho, donde Lejeune y Stiennon desisten de esta interpretación por falta de evidencias, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 109. Los autores identifican a Roldán con algún tañedor de olifante, mientras indican que en muchas otras representaciones el olifante es representativo de los *infieles*, *Ibidem.*, Vol. I, p. 130, Vol. II, fig 112.

⁴⁵¹ Resulta interesante saber que el tambor no goza de una imagen positiva para la religión cristiana, siendo prohibido su uso en la liturgia desde los primeros tiempos por su asociación a los cultos politeístas y paganos, amparándose en Isaías (24, 8). El profeta indica que los tímpanos dejan de sonar cuando Yahvé manda su maldición sobre los habitantes de la Tierra por sus pecados, Ferrer (2000), sin paginación.

⁴⁵² La cita es recogida por F. Marcos Marín en la Introducción del Cantar de Mío Cid (ed. 1997), p. 14, quien la señala como una de las más antiguas conocidas en castellano. El caudillo musulmán moría en 1002 cuando regresaba a Medinaceli después de la campaña dirigida contra San Millán de la Cogolla, siendo herido

El dicho popular cobra sentido a través del carácter de trofeo que el instrumento adquirió en las luchas peninsulares: la pérdida del tambor equivaldría así a la derrota del enemigo y, en ocasiones, a su muerte.

En el *Cantar del Mío Cid* abundan las referencias al tambor de los *moros* en la batalla y a su sonido tronador:

“Que priessa va en los moros e tornaron se a armar
Ante Roydo de atamores la tierra querie quebrar”⁴⁵³.

En esta epopeya los tambores son señal inconfundible del ataque musulmán, cuyo sonido causa gran pavor a las mujeres⁴⁵⁴ y, en definitiva, a todos los cristianos:

“En la veste de los moros los atamores sonando
A marauilla lo auien muchos dessos xristianos”⁴⁵⁵.

Se trata por tanto del instrumento que, unido a los timbales, se identifica de modo privativo con el bando musulmán, no sólo en la épica hispana sino también en la francesa⁴⁵⁶. Así, en la *Chanson de Roland* Marsile hace “suner ses taburs”⁴⁵⁷, mientras la *Historia de Turpín* narra el pasaje en que, con posibles reminiscencias de *La Odisea*, Carlomagno ordena a sus hombres que tapen los oídos de los caballos para silenciar los terroríficos timbales de los contingentes andalusíes⁴⁵⁸.

De nuevo se trata de un elemento épico con sustrato histórico, pues los tambores fueron realmente empleados por los musulmanes en la Península. Antes que ellos, muchos pueblos usaron el tambor de guerra o atabal en la Antigüedad para mantener el ritmo de marcha de un ejército, pues su cadencia aliviaba la fatiga además de asustar al enemigo. Su uso ha sido especialmente asiduo en las civilizaciones orientales y africanas, y lo encontramos en el antiguo arte asirio, egipcio, indio y persa⁴⁵⁹. Algunos tipos como los timbales o de *caldera*, de forma semiesférica y agrupados por pares, llegaron a Europa a través de las cruzadas en el s. XIII, mientras otros de mayor tamaño no penetrarían hasta el s. XV por influencia otomana⁴⁶⁰.

El tambor representa en el Islam un importante símbolo de autoridad más conocidos, empleándose en al-Andalus para mantener el orden en las marchas, como insignia real y, principalmente, como arma psicológica que estimula e intimida respectivamente a

mortalmente al pasar por los campos de Calatañazor, según la leyenda, mientras de las crónicas árabes se desprende que fue de una enfermedad parecida a la artrosis, pues tenía unos 72 años, Pérez de Tudela y Velasco (1998), p. 28.

⁴⁵³ *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), vv. 695-696, pp. 250-251, Marcos Marín lo traduce por “¡Qué deprisa van los moros! y se volvieron a armar; / con tal ruido de atambores la tierra se iba a quebrar”.

⁴⁵⁴ *Ibidem.*, vv. 1657-1662, pp. 352-353.

⁴⁵⁵ *Ibidem.*, vv. 2345-2346, p. 422.

⁴⁵⁶ Bancourt (1982) Vol. II, p. 998.

⁴⁵⁷ *La Chanson de Roland* (ed. 2003), v. 852, p. 137.

⁴⁵⁸ *Liber Sancti Jacobi* (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVIII, p. 476.

⁴⁵⁹ Ferrer (2000), sin paginar; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1981), pp. 640-641.

⁴⁶⁰ Denominados *kettledrums* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1981), pp. 640-641.

atacantes y atacados⁴⁶¹. Por ello fue empleado continuamente en la guerra contra los cristianos, y la Arqueología ha sacado a la luz algunos ejemplares hispanomusulmanes en forma de cilindro cerámico abierto en los extremos y con una o dos membranas para percutir, similares a los que hoy se mantienen en el ámbito magrebí con el nombre de *derbuka*⁴⁶². Éstos son tambores musicales y no atabales bélicos, razón por la cual se estrechan en el centro en forma de copa⁴⁶³. Sin embargo, sabemos que existieron otros de madera y forma cilíndrica, los *daf* y los *davul*, con uno o dos parches⁴⁶⁴.

Frecuentemente el tambor hispanomusulmán fue de doble membrana, quedando su lateral enteramente cubierto por las cuerdas entrecruzadas que tensaban los parches, disponiéndose en dos franjas en zig zag. Este tipo es el que aparece en el arte románico, y el que encontramos representado en un manuscrito árabe conservado en el Museo de Bellas Artes de Boston. La ilustración, del s. XIII, presenta al monarca flanqueado por dos trompeteros y un tamborilero cuyo instrumento de percusión tiene forma cilíndrica y los bordones entrecruzados en el lateral⁴⁶⁵.

También en oriente el tambor marcó la cadencia de las huestes musulmanas. El asalto turco a San Juan de Acre fue precedido, según narraciones hiperbólicas, de 600 tambores instalados en 300 camellos de dos en dos y golpeados simultáneamente⁴⁶⁶. El ejército turco sería el primero en contar con una organización de música militar permanente, la *Mehterhané* o banda militar desde 1289⁴⁶⁷.

Algunos ejemplos escultóricos atestiguan la noción del uso del tambor por los contingentes musulmanes, aunque el tambor aparece con escasa frecuencia, siendo un tema propiamente hispano que no habría venido del románico internacional, razón por la que está poco extendido también en la Península. Encontramos un personaje tocando el tambor en un canecillo de la iglesia de Santiago en La Coruña (Fig. 180), del que podemos interpretar que es musulmán por la habitual asociación del instrumento de percusión con aquél en la batalla. Otro canecillo en San Pedro de Tejada parece mostrar un personajillo sobre un tambor, aunque el objeto no está muy definido gráficamente (Fig. 181).

⁴⁶¹ Nicolle (1976), p. 144.

⁴⁶² Uno de ellos fue hallado en el yacimiento granadino de Castillejo de los Guájares, en arcilla y sin el parche. A este se suma otro encontrado en el fondo de un pozo en Benetússer (Valencia), y otro hallado en Francia fechado en el s. X (Batéguier, cerca de Cannes) ambos en cerámica, Álvarez y Roselló (1989), pp. 411-412. Estos instrumentos existieron en al-Andalus desde el s. IX a mediados del s. XIV.

⁴⁶³ Si bien los actuales sólo son de una membrana. Estos tambores eran básicamente unos cilindros de arcilla abiertos en ambos extremos, y sabemos que éstos apenas han cambiado su fisonomía en mil años, *Ibidem.*, p. 413. Los recogidos en ese trabajo son tambores musicales y no de guerra, se tocaban colocándolos bajo un brazo o entre las piernas y tenían generalmente una forma de reloj de arena, que se estrecha en el centro.

⁴⁶⁴ Publicación digital del Instituto Argentino de Cultura Islámica, "Música", <http://www.organizacionislam.org.ar/civilizacion/musica.htm>, según el sistema Hornbostel-Sachs (1961), pp. 203-205.

⁴⁶⁵ Hornbostel-Sachs (1961), p. 209, Fig. B. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1981), p. 643.

⁴⁶⁶ Ferrer (2000), sin paginación.

⁴⁶⁷ A finales del s. XV había más de 2340 *mahter* o tamborileros sólo en Estambul, Instituto Argentino de Cultura Islámica, web <http://www.organizacionislam.org.ar/civilizacion/musica.htm>.

No obstante, es la representación del tambor en solitario la que encontramos prioritariamente en los templos románicos. Su aparición en canecillos y otras partes de la iglesia ha de relacionarse con el carácter de trofeo guerrero que tuvieron los tambores musulmanes en el bando cristiano tras las batallas peninsulares. Sabemos que, con frecuencia, estos instrumentos eran colgados de las iglesias al igual que los estandartes. Junto a las insignias militares del enemigo, estos objetos guerreros fueron tomados como botín en virtud de su significación, siendo "la expresión máxima del triunfo, pues su obtención era sinónimo de descalabro del enemigo"⁴⁶⁸. Así lo atestiguan algunas fuentes como el *Cronicón* de Ricardo de San Germán⁴⁶⁹. Estos trofeos han sobrevivido en el folklore y las tradiciones de poblaciones como Cabra (Córdoba), donde aún hoy sacan a pasear el tambor y el estandarte supuestamente confiscado a los musulmanes tras derrotarlos a principios del s. XIII⁴⁷⁰.

El Cantar de Mío Cid también deja constancia del uso de estos instrumentos como triunfos pues, ante el tremor de tambores que asusta a su mujer e hijas, el Campeador las tranquiliza prometiéndoles colgar los instrumentos en la iglesia valenciana de Santa María una vez tomada la ciudad, garantizando con ello la victoria en la batalla que se inicia:

"Del día que nasquieran non vieran tal tremor.

Prisos a la barba el buen Çid Campeador:

Non ayades miedo ca todo es uestra pro:

Antes destos XV dias si plogiere a Criador,

Aquelos atamores a uos los pondran delant e veredes quales son.

Desi an a sser el obispo don Ieronimo

Colgar los han en sancta Maria Madre del Criador;

Vocaçion es que fizo el Çid Campeador.

Alegre son las duenas, perdiendo van el pauor"⁴⁷¹.

Del texto también se deduce que las damas no están familiarizadas con ese instrumento cuyo retumbar tanto les espanta y quizá por no conocerlo es mayor su terror, por ello el Cid insiste en que le serán mostrados para que vean cómo son ("Aquelos atamores a uos los pondran delant e veredes quales son").

Los tambores fueron, por tanto, característicos de los musulmanes y serían colgados junto a otros trofeos en las iglesias. A este respecto indica Ruiz Souza: "Muchos de nuestros templos tuvieron en el medievo una imagen muy diferente a la actual, y en ellos había objetos colgados procedentes de la batalla. Dichas piezas simbolizaban el triunfo

⁴⁶⁸ Ruiz Souza (2000), p. 35, señala esto respecto a las banderas y tambores hispanomusulmanes.

⁴⁶⁹ Ricardo de San Germán fue notario de Inocencio III en la transición del s. XII al XIII, Amador de los Ríos (2008), pp. 80-83. Ruiz Souza proporciona algunos testimonios desde el s. XII hasta el XV en que aún se tiene constancia de esta práctica, permaneciendo a veces dichos trofeos colgados de las iglesias hasta el s. XIX, Ruiz Souza (2000), pp. 35-39.

⁴⁷⁰ En el día de la Virgen de la Sierra, se conmemora con esta procesión la victoria frente a los musulmanes, Jiménez de Montes (2005), sin paginar.

⁴⁷¹ *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), vv. 1663-1671, pp. 352-353.

frente al enemigo y de paso servían para enriquecer la épica de la memoria colectiva, en clara alusión a la confrontación que periódicamente se producía entre cristianos y musulmanes. Muy común fue esta práctica a lo largo de los siglos, y encontramos noticias similares a las ofrecidas por el Cantar al estudiar la capilla de San Ildefonso fundada por Cisneros en Alcalá de Henares"⁴⁷².

Como en el caso de los olifantes, y sin duda de modo más directo, estos tambores esculpidos fueron comprendidos por el espectador igual que los que se colgaron en los templos, encerrando una misma significación. Obviamente, no todas las iglesias tuvieron el *privilegio* de contar con semejante ajuar triunfal, pero la imagen artística se encargó de divulgarlo y evocarlo en su plena significación. Los trofeos físicos pasan a ser trofeos pétreos y conceptuales: su representación artística se debió a su capacidad de ilustrarla victoria sobre el enemigo.

Esto se hace particularmente evidente en la portada de San Miguel de Valdenoceda (Figs. 182 y 183) donde el tambor aparece en una arquivolta junto a otro trofeo guerrero por excelencia: una cabeza cortada⁴⁷³. Las cabezas cortadas de musulmanes como trofeo de las batallas adquieren un papel simbólico principal en el imaginario de las guerras cristiano-musulmanas desde el s. X, destacando el pasaje de la *Crónica de Alfonso VII*, en que se describe cómo las cabezas de algunos reyes y caudillos musulmanes fueron llevadas a Toledo pinchadas en sus propias lanzas en 1143. La crónica relata el modo en que las autoridades y el pueblo ven llegar semejante "prodigio" y "victoria", ordenando acto seguido que los cráneos fueran colgados de la iglesia de Santa María para que "todos los cristianos, moabitas y agarenos tuviesen un testimonio manifiesto de la ayuda de Dios"⁴⁷⁴.

Así, la cabeza cortada del enemigo fue otro trofeo que se colgó en el templo. La presencia de cabezas-trofeo en esta parroquia burgalesa es reiterada, y queda confirmada por la cabeza de negro en la que se apoya un nervio de la bóveda interior, cuyos rasgos negroides han llevado a policromarla al modo en que debió estarlo originalmente⁴⁷⁵ (Fig. 184).

Otro canecillo decorado por un tambor, con su característica cinta en zig-zag recorriendo el lateral para tensar la membrana percutida, lo hallamos en San Martín de Frómista (Fig. 185), si bien se es resultado de una restauración de la que no sabemos si imitaba un modelo original y que, por tanto, pierde todo valor documental⁴⁷⁶. Más fiable

⁴⁷² Ruiz Souza (2000), p. 35.

⁴⁷³ Sobre la relevancia de las cabezas cortadas como trofeo en el contexto ideológico y bélico del enfrentamiento cristiano-musulmán y su transposición artística románica, ver Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181.

⁴⁷⁴ Crónica del Emperador Alfonso VII (ed. 1997), Libro II, 71 (166), 72 (167), p. 117; "el prodigio y la victoria", Libro II, 75 (170), p. 118; y "todos los cristianos...", en Libro II, 79 (174), p. 119.

⁴⁷⁵ La presencia de una cabeza de negro sólo puede hacer referencia al trofeo y no a una cabecita como máscara decorativa o representación del alma, pues los negros conocidos en este momento eran los esclavos subsaharianos que engrosaron las huestes bereberes. Sobre el negro asociado al musulmán ver el Capítulo IV, apartado 4.

⁴⁷⁶ En el momento de restaurarse esta iglesia fueron muchas las voces de denuncia contra la reinvención, especialmente arquitectónica, que hicieron los restauradores, eliminando además elementos obscenos o mal parecidos para quienes con una actitud designada como "recristianización" eliminaron ciertas formas, Prado Vilar (2008), pp. 179-180.

es el capitel de la cripta de San Salvador de Leyre, uno de los monumentos románicos más antiguos (consagrada en 1057) que se presenta de modo inconfundible con la forma de tambor de doble membrana como el de Valdenoceda (Fig. 186). El tambor aparece aquí también como un símbolo de victoria sobre el Islam pues, al situarse en la cripta que, con gruesas columnas, sostiene el peso del templo, es aplastado por la casa de Dios. En la iconografía románica, la disposición de un personaje sobre otro o pisándolo implica el triunfo simbólico sobre el mismo, siendo especialmente apropiado para aludir a la victoria del bien sobre el mal⁴⁷⁷. El simbolismo de la disposición arriba/abajo se aplicó también a los elementos constructivos de la iglesia: los atlantes en parteluces románicos, los leones aplastados por los pórticos de iglesias italianas o las connotaciones negativas de los propios canecillos aplastados por la techumbre del templo así lo demuestran⁴⁷⁸. De este modo, en Leyre tendríamos el tambor-trofeo que, a su vez, aparece en la zona más baja reforzando la significación de triunfo sobre el mismo. El ataque musulmán sobre este monasterio en tiempos de Almanzor, rememorado en tiempos románicos para acrecentar su prestigio, explica posiblemente la presencia de este trofeo en la cripta del templo. Otros capiteles de la iglesia de Santiago en La Coruña (donde veíamos un canecillo con tañedor de tambor) podrían responder a una idea similar, pues se decoran con cuerdas cruzadas al estilo de las cinchas que ciñen la membrana de los *atambores*, si bien el parecido es vago y los elementos vegetales del capitel sitúan esta hipótesis en el campo de la especulación (Fig. 187).

El carácter de trofeo que adquirieron los tambores tuvo su equivalencia en el campo enemigo, pues sabemos que las campanas fueron trofeos para los musulmanes que las llevaban consigo tras la toma de los enclaves cristianos, llegándose a emplear como lámparas dentro de las mezquitas⁴⁷⁹. Especial significación triunfal en el conflicto religioso tuvieron las campanas de la catedral compostelana arrebatadas por Almanzor⁴⁸⁰. La leyenda quiso que dichas campanas fueran transportadas a hombros por prisioneros cristianos hasta Córdoba, para que tornaran dos siglos y medio después sobre las espaldas de cautivos musulmanes, momento en que Fernando III el Santo las recuperara para la

⁴⁷⁷ De este modo, la figura que está encima suele recibir valores positivos y la que está debajo, discriminatorios. Garnier (1982), pp. 84-85, 111. Este autor, cuyo trabajo consiste en el análisis de miles de imágenes del periodo que nos concierne, indica que una figura colocada sobre otra expresa las ideas de superioridad, dominación y victoria sobre el Mal.

⁴⁷⁸ Garnier (1982), p. 89; Monteiro Arias (2009), pp. 129-131.

⁴⁷⁹ Pérez de Tudela y Velasco (1998), p. 12; Ruiz Souza (2000), p. 36. Las campanas sonando en contraposición al almuédano llamando a la oración viene a ser la manifestación acústica más clara del poder bajo el que permanece una ciudad, adquiriendo cierta importancia simbólica. Marín (1995), pp. 43-59, cita el testimonio de un imán que muere en Sevilla en 1248 y relata la pena experimentada ante la suplantación de la llamada a la oración por el sonido de las campanas.

⁴⁸⁰ Estas sirvieron como lámpara en la gran mezquita de Córdoba teniendo por tanto un alto valor simbólico; Pérez de Tudela y Velasco (1998), p. 12. La *Historia de Turpín* ya indicaba que Almanzor robó los códices de la iglesia de Antealtares en Santiago, sus campanas y ornamentos, Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, Historia de Turpín, Cap. XXV, p. 493. También lo recoge la Historia Compostelana (ed. 1994), I, II, 8, p. 75 restando magnitud al ataque musulmán y asentando la leyenda de las enfermedades propagadas entre los hombres de Almanzor como castigo del Santo jacobeo por la devastación de la ciudad y la catedral. La Historia de Turpín ya indicaba que Almanzor robó los códices de la iglesia de Antealtares en Santiago, sus campanas y ornamentos, Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, Historia de Turpín, Cap. XXV, p. 493.

cristiandad⁴⁸¹. Los símbolos religiosos recuperados tuvieron así un componente simbólico importante y quizá por ello encontramos un canecillo compuesto por campanas en San Lorenzo de Vallejo de Mena⁴⁸² (Fig. 188).

No querría cerrar el capítulo sin antes señalar la persistencia del tambor en el arte bajomedieval, que seguirá siendo asignado a los musulmanes animalizados y a figuras maléficas. Así lo comprobamos en una excepcional ilustración de las *Grandes Chroniques de France* del s. XIV⁴⁸³ en la que unos musulmanes oscuros y monstruosos, coronados por unos cuernos dignos del mismo diablo, se acercan a Carlomagno y a sus hombres tocando el doble tambor con violencia (Fig. 189). Las ilustraciones de esta crónica evidencian ya la completa consolidación de la imagen artística del musulmán como bestial y demoníaca, si bien narran el pasaje en que el emperador se enfrenta con guerreros portadores de timbales y máscaras diabólicas⁴⁸⁴. El proceso de animalización figurativa del enemigo religioso se había gestado, no obstante, en los siglos precedentes, cuando su distorsionada imagen alcanzara la máxima popularidad. Un siglo después del manuscrito galo, la Lonja de la Seda de Valencia nos ofrece algunos ejemplos que confirman la atribución del tambor a seres bestiales islamizantes. En los relieves de la puerta sur encontramos un extraño híbrido con patas de ave y característicos rasgos negroides que, unidos al sombrero oriental, no pueden identificarlo sino como el prototípico *moro* (Fig. 190). En la misma puerta, un centauro hace sonar su timbal cilíndrico de doble membrana, tratándose con toda probabilidad un musulmán, como veremos (Fig. 126 del Capítulo III). Aun encontramos otro percutor de tambor en la lonja valenciana, esta vez en forma de gárgola bestial que porta una cadena al cuello en calidad de cautiva o condenada al infierno (Fig. 191). Ésta sólo denota un carácter negativo y nada indica un vínculo con lo musulmán, pues por estos años el tambor pudo estar ya incorporado a las fiestas folklóricas cristianas. Pero, curiosamente, el timbal de este monstruo es *de caldera* (de forma semicircular y

⁴⁸¹ Ballestín Navarro (2004), p. 11. Jiménez de Rada, al inicio de su *De Rebus Hispaniae* (1243-1246) describe cómo Almanzor había arrancado las campanas de la catedral de Santiago de Compostela para llevarlas a Córdoba y transformarlas en lámparas para la Gran Mezquita y que, una vez que la mezquita cordobesa fue convertida en Catedral, Fernando III las hace reportar a Santiago, Tolan (2005), p. 84.

⁴⁸² Algunos testimonios demuestran la importancia y la especial significación de la torre campanario en el mundo mozárabe. Emeterio, monje copista del Beato de Gerona ilustrado en Tábara, al sur de León, y Magius su predecesor, fueron responsables de la siguiente invocación poética del colofón, relativa al campanario del monasterio "Oh, torre de Tábara, alta y de piedra...", y su representación en una miniatura a plena página en el Beato con llamativas campanas, ha sido interpretado como una reacción al hecho de que los cristianos en al-Andalus tuvieron expresamente prohibido construir campanarios de piedra, Werckmeister (1997), p. 105. Según el autor, este Beato contiene menciones expresas a la campaña militar contra el Islam peninsular, situándose en el corazón de la zona de conflicto. Otros autores hablan directamente la prohibición del uso de las campanas a los *dimmies* por las autoridades islámicas, Stierlin (1978), pp. 70. Las restricciones, en todo caso, confirieron sin duda un carácter más emblemático a las campanas.

⁴⁸³ Conservada en la Bibliothèque Nationale de Paris (BN 2813) http://www.bnf.fr/enluminures/manuscripts/aman5/i1_0035.htm

⁴⁸⁴ Según la *Historia de Turpín*, Carlomagno lucha en Córdoba contra varios reyes musulmanes que envían un primer escuadrón precedido por dos jinetes enmascarados con extrañas máscaras dotadas de cuernos y parecidas a demonios, que golpeaban sendos timbales, Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVIII, p. 475.

agrupado en pares), el más propiamente árabe y beréber, introducido en la Europa cristiana en el s. XIII⁴⁸⁵.

No cabe duda de que existen indicios claros de una animalización del musulmán en el arte, cuando otros factores lo amparan. El carácter negativo y demoníaco que el *moro* o el *sarraceno* adquirió en la mentalidad cristiana plenomedieval se proyectó, así, materialmente en las formas bestiales, como se analiza en los capítulos que siguen.

⁴⁸⁵ The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1981), p. 640 (kettledrum).

CAPÍTULO III.

LOS SANTOS GUERREROS Y LA LUCHA DEL *MILES CHRISTI* CONTRA LA BESTIA EN LA ESCULTURA ROMÁNICA HISPANA

1. SANTOS GUERREROS Y *GUERREROS SANTOS* COMO PARADIGMA DE LA LUCHA CONTRA EL ISLAM

La formación de la idea de guerra santa frente al Islam se apoyó especialmente en el acercamiento de dos figuras que habían permanecido alejadas durante largo tiempo: la del santo y la del guerrero. La recurrencia a santos guerreros como modelos y figuras de culto de los cristianos jugó un papel de gran relevancia en la sacralización de la guerra.

Es preciso retroceder en el tiempo para entender la importancia que el culto a los santos adquiere con independencia de su posterior vinculación con el conflicto bélico. Los siglos X y XI se caracterizaron por el notable aumento de la devoción por los santos y el culto a sus reliquias, siendo la creciente práctica de las peregrinaciones consecuencia de ello en gran medida¹. Tan dignas de culto eran las reliquias que vemos desarrollarse la fabricación de relicarios con la forma del santo en bulto redondo, a pesar del recelo que las figuras exentas causaban en la mentalidad eclesiástica, que veía en ellas un resabio de idolatría y paganismo. Dos buenos ejemplos son el relicario de Santa Fe de Conques (s. X, Tesoro de la abadía de Sainte Foy de Conques) y la Cruz de Don Fernando y Doña Sancha (c. 1063, Museo Arqueológico Nacional, Madrid) los cuales, al contener reliquias, eran objetos sagrados en sí mismos, capaces de producir milagros y dignos de devoción por guardar un fragmento de divinidad².

Pronto los santos se convierten en protectores de parroquias y monasterios. Sabemos que la defensa de los bienes de las iglesias y abadías fue una preocupación principal de obispos y monjes, expresada tanto en las asambleas de paz como en los juramentos, las liturgias, las procesiones de reliquias y, especialmente, en la creación de relatos milagrosos sobre la acción violenta de esos santos protectores³. Los saqueos a los que fueron sometidas con frecuencia las instituciones eclesiásticas llevaron a otorgar un carácter belicoso a los santos con fines disuasorios, así como a recurrir a caballeros armados para situarlos al servicio de complejos eclesiásticos y monásticos. El lamento litúrgico cluniacense habitual hacia 1030, pronunciado ante las reliquias de santos y dirigido a Jesús, hace palpable esta tendencia, suplicando al Mesías que combatiera a los adversarios que tanto daño estaban causando a la comunidad cristiana. Se llegaba incluso la fustigación y al trato humillante de estatuas y reliquias para instar a los santos a una intervención violenta, convencidos de que, ante semejante ofensa, responderían con

¹ Flori (2003), p. 100.

² Gómez Moreno (1968), pp. 79-87.

³ Flori (2003), p. 117. Sobre Santa Fe como protectora de caballeros, Barthélemy (2006), pp. 77-88.

mayor ahínco para reivindicar su prestigio⁴. Los santos cumplen así el papel de defender los bienes monásticos de la codicia de los adversarios, llegando a castigar los robos y pillajes con dureza en múltiples narraciones hagiográficas⁵. La acción violenta de algunos de esos santos para impresionar a los atacantes, o incluso combatirlos, ha sido señalada como un elemento importante en la formación de la idea de guerra santa, así como el reclutamiento de soldados mercenarios o vasallos defensores de los dominios de iglesias y monasterios. Se pasa así, en palabras de Jean Flori, de los santos guerreros a los *guerreros santos*⁶.

Sabemos que fue Gregorio VII (1073-1085) el primer papa que introdujo la expresión *miles christi* para designar a los soldados terrenos, expresión que en sí misma sugiere la victoria por la fe, siendo este papa igualmente quien canonizaría diversos santos militares como San Jorge y San Mauricio⁷. Estos santos caballeros empiezan también a intervenir en los combates contra los musulmanes dentro de las leyendas creadas para subrayar el carácter divino de la contienda y la ayuda de Dios a su pueblo. Es éste otro elemento crucial en la sacralización de la guerra contra el Islam, constituyendo el propio santo una personificación milagrosa de la divinidad⁸. Algunos autores consideran que la cristianización del héroe caballeresco se produjo en gran medida en los reinos hispánicos como consecuencia de la lucha contra el Islam⁹. Sería Santiago el más famoso de estos santos caballeros en el ámbito peninsular, cuya imagen como tal se construye en el s. XII. La *Historia Silense* (c. 1118) le hace responsable de la victoria de Fernando I en Coimbra en 1064, igual que el *Liber Sancti Jacobi*, recogido en el *Codex Calixtino* (c. 1140)¹⁰. También entonces se elabora el mito de su intervención en la batalla de Clavijo (844)¹¹. Otro santo caballero, aniquilador de *sarracenos* y *alter ego* de las cruzadas, será San Jorge, que vemos

⁴ *Ibidem.*, pp.106-108.

⁵ *Ibidem.*, pp.109-110.

⁶ Flori (2003), pp. 103, 121, cita de p.123, palabras que han inspirado el nombre de este apartado.

⁷ Bumke (1982), pp. 90-92.

⁸ Pérez Higuera (2001), p. 54. Muchas fuentes dan cuenta de este fenómeno legendario, desde la *Chronica Adefonsis imperatoris*, o la de San Juan de la Peña, hasta el *Poema de Fernán González*, como se mostrará a lo largo de este apartado.

⁹ Si bien los precedentes en la simple defensa de los bienes eclesiásticos han sido demostrados por Flori, como se indica en las líneas precedentes. El autor vincula el fenómeno de la lucha contra el Islam principalmente con la sacralización de la propia guerra y no sólo con la del caballero. Por su parte Pérez Higuera sostiene que en la "cristianización del héroe caballeresco, los reinos hispánicos desempeñaron un papel importante como consecuencia de su peculiar situación de enfrentamiento permanente con el Islam. Así, en el tema del caballero victorioso, el enemigo vencido se identifica generalmente con un musulmán, y en numerosos capiteles, relieves y pinturas se representa el combate individual entre campeones de ambos bandos", Pérez Higuera (2001), p. 53. La autora señala la curiosa presencia de la imagen del caballero sobre un corcel blanco acompañado de ángeles y estandartes en el bando andalusí. Así lo demuestra el relato de la batalla de Alarcos (1195), *el Rawd al-Qirtas* de Ibn Abi Zar, donde el jefe almohade sueña en vísperas de la batalla que un caballero sobre blanca montura le baja del cielo anunciándole la victoria, Pérez Higuera (2001), p. 54.

¹⁰ *Historia Silense* (ed. 1959), 88-89, pp. 191-193. Pérez Higuera (2001), p. 54, Barkai (1984), p. 113-115.

¹¹ El *Privilegio de los Votos* suele datarse a finales del s. XI por ser atribuido al canónigo Marcio según, Cabrilla Ciézar (1999), p. 74; otros le atribuyen una cronología más avanzada, llevándoselo a mediados del s. XII, Pérez Higuera (2001), p. 54.

aparecer en la *Crónica Anónima de la Primera Cruzada*¹². Su culto se extenderá por Europa en estrecha conexión con la lucha contra los musulmanes¹³. También San Isidoro interviene en la toma de Baeza en 1147 según la *Primera Crónica General* (último cuarto del s. XIII), lo que justifica, para algunos, su representación en el llamado Pendón de Baeza de la Colegiata de San Isidoro de León¹⁴. Además, en la épica hispana hallamos la invocación de santos caballeros antes de las batallas para que ofrezcan su apoyo a personajes como el Cid o el conde Fernán González, llegando a presenciarse para dar consejos y ánimo a los héroes cristianos¹⁵. En el s. XIII también la Virgen adquiere un papel protagonista en la ayuda a los *miles christi*, pues aparece en las *Cantigas* de Alfonso X protegiendo a los combatientes cristianos del ataque musulmán¹⁶.

Estas nociones legendarias fueron tenidas por ciertas, pues los reyes hispanos imploraban la intercesión de Cristo, de la Virgen María, del apóstol Santiago y de los grandes santos hispanos como San Isidoro, San Millán o Santo Domingo de Silos antes de la confrontación bélica y, en el caso de obtener la victoria, los ganadores debían ofrecer parte del botín a los santuarios¹⁷.

Los santos ostentaron un valor profiláctico en la guerra contra los musulmanes andalusíes y no sólo en el ámbito hispano, sino también en el francés. Así se observa en la leyenda de Santa Fe de Conques, donde la joven mártir se convierte en partícipe del enfrentamiento contra los *sarracenos* de Vich otorgando la victoria a los cristianos y conduciendo a llevar un estandarte con su imagen en los combates posteriores¹⁸. Contemporáneamente a la creación de estos mitos, en torno a finales del s. XI y especialmente en el XII, se practicaba la santificación de la guerra mediante oraciones, bendiciones de armas, banderas y entrega del botín a los santuarios¹⁹.

El modelo de los santos guerreros para los soldados del siglo permitía además ejemplificar y consolidar el principio más importante de la guerra sacralizada: la remisión

¹² Histoire Anonyme de la Première Croisade (ed. 1924), noveno relato, 29, pp. 154-155.

¹³ San Jorge tuvo un inmenso culto en la Edad Media siendo el patrón de la caballería, especialmente en las cruzadas. Las leyendas de los siglos XII y XIII permiten identificarlo como la representación simbólica del creyente sobre su caballo blanco que es la Iglesia, mientras el dragón representa al paganismo. En todo caso su culto se extiende por Europa y en el s. XV Aragón y Portugal lo introducen como patrón, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 200.

¹⁴ La *Primera Crónica General* indica que acompañó al rey en la toma de Baeza en 1147, dirigiendo a las tropas castellanas junto a Santiago, *Primera Crónica General de España* (ed. 1977), Cap. 981, pp. 660-661. Pérez Higuera (2001), pp. 55-56, fig. 17.

¹⁵ En el *Cantar de Mío Cid*, por ejemplo, encontramos la invocación a Santiago antes de batalla: "En el nombre del Criador e del apóstol Santi Yagüe, feridlos, cavalleros, d'amor e de gran voluntad, ca yo só Ruy Díaz, mio Cid el de Bivar"; "irlos hemos ferir en aquel día de cras en el nombre del Criador e del apóstol Santi Yagüe", *Cantar de Mío Cid* (1997), vv. 1138-1140, pp. 306-307 y vv. 1690-1690b, pp. 352-353, respectivamente. Además de este, otros textos medievales hispanos atestiguan la invocación del Santo en el combate, recogidos por Salvador Miguel (2003), pp. 215-232. García Flores (2001), p. 269.

¹⁶ Cantiga CXXVIII, García Flores (2001), p. 271 y fig. 3.

¹⁷ Ruiz Souza (2000), p. 31.

¹⁸ Flori (2003), p. 131.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 123.

de los pecados a los combatientes²⁰. Esta indulgencia es el aspecto más sobresaliente constitutivo de la *guerra santa*, implicando el indulto de los pecados de los participantes y, en definitiva, la garantía de bienaventuranza en la otra vida²¹, que parece ser la preocupación más generalizada entre las gentes del mundo cristiano occidental y el anhelo más arraigado, móvil de las peregrinaciones penitenciales. A ello contribuyó enormemente la difusión de la noción sobre el infierno y los castigos que éste acarreaba, prodigados ampliamente por el repertorio figurativo románico.

Es en el llamamiento a la Primera Cruzada por Urbano II cuando el principio de la indulgencia derivada del acto guerrero queda más claramente expresado, pero la remisión de los pecados ya había sido enunciada desde el papado en relación con la lucha contra los musulmanes peninsulares, como en el caso de Barbastro²². La idea de la salvación eterna propiciada por la lucha contra el Islam también fue divulgada por los cantares de gesta antes de Clermont-Ferrand, como en la *Canción de Roldán*, donde la santificación de los guerreros que combatían por la *Reconquista* navarra queda confirmada por la advertencia de Turpín a los combatientes de que tendrán abierto el paraíso por su participación²³.

Los santos caballeros participando en la guerra contra los musulmanes, catapultados a la fama por sus leyendas y representaciones plásticas, vendrían a ser la demostración ante los fieles de la indulgencia asociada al combate, pues el santo ya tiene asignada la bienaventuranza, que le es inherente, y baja desde su destino celestial para intervenir contra los *enemigos de Cristo*, siendo por tanto esta acción una empresa de santos hombres.

Como se ha indicado anteriormente, el tratado de Humberto de Romans sobre la predicación de la cruzada (c. 1260) recomienda a los oradores la referencia expresa a las representaciones artísticas de los santos guerreros, indicando que las ilustres hazañas de los ancestros constituyen un ejemplo que alienta a los hombres de su tiempo a emprender acciones similares²⁴. Se trata del capítulo *De exemplis antiquorum que inducent ad bellum contra saracenos*, donde indica que, si en las residencias señoriales aparecen representadas las gestas caballerescas para inducir a emularlas, era preciso y coherente decorar las

²⁰ Con frecuencia los guerreros recibían antes de la batalla la absolución y promesa de recompensa de los obispos y clérigos, Martínez-Ruiz (1945), p. 160.

²¹ Tanto en el ámbito de la lucha contra el Islam hispano García Fitz (2002), p. 150; como en el oriental, Duby (1993), p. 61; Flori (2003), p. 47, 182-283. Especialmente representativo de esta mentalidad es el *Elogio de la Nueva Milicia Templaria*, de Bernardo de Claraval (ed. 1953), De la Excelencia de la Nueva Milicia, pp. 853-881. Estos aspectos ya han sido tratados en el Capítulo I,

²² Flori (2001 a), pp. 129-146. En 1063 el propio papa reclutaba caballeros en Champaña y Borgoña para partir a Barbastro bajo la promesa de indulgencia. Tres décadas después sería hacia Jerusalén donde se dirigirían los impulsos conquistadores con el aliciente de la completa redención, Duby (1993), p. 61. Flori (2003), p. 283, ofrece varios ejemplos en los que la asimilación de España a Oriente con rasgos meritorios equivalentes queda manifiesta, como en una carta del papa al obispo Pedro de Huesca.

²³ Canción de Roldán (1959), p. 69, vv. 1127-1138. La fecha de composición del cantar según Flori es de 1058, Flori (2003), p. 154, si bien la mayoría de los autores hablan del último cuarto del s. XI.

²⁴ *De predicatione crucis*, cap. 16, Derbes (1995), pp.460-461.

iglesias con las empresas de los santos guerreros de la fe para favorecer un proceso de identificación y sensibilizar a los fieles en la lucha contra el Islam²⁵.

1. 1. SANTIAGO MATAMOROS

Aunque Santiago el Mayor ya ha acaparado la atención en el capítulo precedente y las imágenes que lo representan como caballero en el románico son muy escasas, resulta esencial profundizar en la creación de su leyenda para comprender la sacralización de las figuras guerreras, así como su vinculación con la *Reconquista* y las cruzadas. De este modo, aunque no pueda asegurarse que Santiago *Matamoros* aparezca encarnado en nuestros caballeros románicos, sí estuvo presente en las mentalidades y constituyó un referente ineludible en la percepción de los *milites christi* en su lucha contra los musulmanes.

El primer *inventor* del mito de Santiago del que tengamos evidencias fue Beato de Liébana (ob. c. 798), quien persiguió en el patronazgo de Santiago el Mayor el principio de unidad para la Iglesia y el Reino de Asturias²⁶. El himno a Santiago *O Dei Verbum*, de finales del s. VIII y atribuido a Beato²⁷ (que formó parte del oficio divino del rito mozárabe en el día de su festividad), suplica la intervención del apóstol a favor de la nación en peligro para devolverle su gloria, indica que Santiago “conquistó Hispania”, y que halló la victoria en su martirio. Se trata por tanto de la primera atribución, aunque indirecta, de un carácter guerrero al Santo²⁸, así como de su primera vinculación a *Hispania*. El himno reza así:

“y con el estandarte de la paz [le da] la salvación abundante
y ejecutado con la espada se asegura la gloria.
¡Oh verdaderamente digno y más santo apóstol,
que refulges como áurea cabeza de España,
nuestro protector y patrono nacional”²⁹.

La Leyenda de Santiago batallador contra los *moros*, reunida en el *Liber Sancti Jacobi*, cuya versión más antigua está en el *Códex Calixtinus* (c. 1140), se construyó entre finales del s. XI y el siglo siguiente³⁰. Pero ya en la *Crónica de Sampiro* (finales del s. X-

²⁵ Curzi (2007 c), p. 536.

²⁶ Beato de Liébana (ed. 1995), Introducción, p. XL.

²⁷ La autoría de Beato es defendida por la mayoría de autores. El primero fue Pérez de Urbel, respaldado por Sánchez Albornoz. Se considera que Beato es el personaje más capacitado del momento para lanzar la idea del patronazgo de Santiago y para ejecutar una composición literaria de ésta índole, que mantiene un estrecho parentesco literario con su *Comentario al Apocalipsis*, Beato de Liébana (ed. 1995), p. 668.

²⁸ No obstante, se ha indicado que antes del s. XII la figura de Santiago no desarrolla clara condición guerrera, Sicart Giménez (1982), pp. 14-20. El autor se refiere a la aparición milagrosa del Santo en batallas concretas interviniendo en el combate, lo cual surge fundamentalmente a partir de la *Historia Silense*, el *Codex Calixtinus* (1140) y el *Privilegio de los Votos* o *Diploma de Ramiro* (c. 1140).

²⁹ Beato de Liébana (ed. 1995), *O Dei Verbum*, vv. 44-48, pp. 672-673.

³⁰ Tal y como señalan Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Vol. I, p. 180.

principios del XI) el santo aparecía apoyando a los cristianos frente a los musulmanes, aunque sin intervenir en el combate. Será en el citado *Privilegio de los Votos* (finales s. XI o s. XII, según los autores) y en la *Historia Silense* (c. 1118) cuando el apóstol adquiriera plena dimensión militar atribuyéndosele la victoria en la mítica batalla de Clavijo de 844 y en Coimbra³¹. La primera narración se remite a los tiempos de Ramiro I (rey de León entre 842 y 850), cuando el rey decidió reunir un ejército con los miembros de la nobleza y del clero para emprender una expedición contra los musulmanes en tierras riojanas y acabar así con el humillante tributo presuntamente impuesto por los califas de Córdoba, consistente en el *pago* anual de cien doncellas para satisfacer las bajas pasiones de sus enemigos. La derrota inicial llevó a Ramiro a retirarse a un cerro llamado Clavijo donde se quedó dormido, apareciéndosele en sueños el apóstol Santiago que le animó a un nuevo ataque prometiéndole ayuda. El rey contó esta visión que se propagaría como la pólvora por la comarca y llenaría de entusiasmo a las tropas. Cuando la nueva batalla tuvo lugar, los guerreros vieron bajar de las alturas a Santiago ataviado con vestiduras resplandecientes y portando una bandera blanca sobre un caballo del mismo color³². Por su parte, la *Silense* no limitaba al pasado el papel de Santiago en la lucha contra los andalusíes, pues narraba que el apóstol concedió la victoria en Coimbra a Fernando I en 1064, tras haber orado durante tres días ininterrumpidos ante su sepulcro³³. La misma crónica incluye otro mito fundamental de la *Reconquista*, como es el milagro de Covadonga (722), según el cual Don Pelayo habría logrado derrotar milagrosamente a los musulmanes desde una cueva estratégica a pesar de la abismal inferioridad numérica de sus combatientes³⁴.

El mito del apóstol como *Matamoros* fue construido, así, con gran posterioridad a los hechos que se le atribuyen y fue engrosándose con el tiempo. En la *Historia de los hechos de España* (c. 1234) Jiménez de Rada, siguiendo a la *Compostelana*, añade nuevos componentes a la leyenda, indicando que el apóstol hizo caer una epidemia sobre los musulmanes cuando llegaron a Santiago de Compostela, castigando el saqueo de su tumba con una innoble disentería que atacara a Almanzor y a sus hombres³⁵.

La leyenda de Santiago guerrero contra el Islam se divulgó por tanto en el momento más oportuno, en torno a 1100, cuando los reinos cristianos peninsulares ya situaban entre sus prioridades la lucha territorial contra el enemigo religioso, amparados e incitados por el papado. La construcción de este mito respondió a la necesidad de tener

³¹ Barkai (1984), pp. 114-116, 236. El *Privilegio de los Votos*, atribuido al canónigo de Compostela Marcio, ha sido datado a finales del s. XI por Cabrillana Ciézar (1999), p. 74. Otros le conceden una cronología posterior, llevándose a mediados del s. XII, Pérez Higuera (2001), p. 54. Sicart lo fecha en 1150, Sicart Giménez (1982), pp. 14-20. La victoria de Coimbra en *Historia Silense* (ed. 1959), 87-89, pp. 190-193.

³² Cabrillana Ciézar (1999), p. 74.

³³ *Historia Silense* (ed. 1959), 87-89, pp. 190-193; la historia de la romería y oración del rey ante el sepulcro de Santiago previa a la victoria aparece después en Lucas de Tuy (ed. 1926), Libro IV, Cap. LI, pp. 349-350.

³⁴ La *Historia Silense* refuerza el carácter divino del evento comparando este milagro con el modo en que el Señor ayudó a David a salvar al pueblo de Israel, *Historia Silense* (ed. 1959), 23, pp. 133-134.

³⁵ Jiménez de Rada (ed. 1989), referencias a la epidemia en Cap. XII, vv. 31-33, p. 203; a la disentería en Cap. XVI, vv. 11-13, p. 208, idea que aparecía previamente en la *Historia Compostelana* (ed. 1994), I, II, 8, p. 75.

una imagen sobrenatural y militar al mismo tiempo, debido al propio carácter sagrado que se confería a la lucha antiislámica³⁶. Por esto mismo no bastaba con el simple culto a un santo guerrero, siendo preciso hacerlo descender de las alturas celestiales para que interviniera con su espada directamente en la contienda conforme a la imagen el jinete apocalíptico (19, 11-13). Se eligió además un santo que gozaba ya de gran devoción y recibía culto desde el s. IX³⁷, para teñir con su autoridad la lucha de la que ahora se convertía en adalid, reaprovechando el fervor por Santiago para transformarlo en entusiasmo por la campaña bélica de la que el apóstol se hizo indisociable.

Como se ha señalado en páginas precedentes, la imagen clara de Santiago *Matamoros* aparece en el *Tumbo B* de la Catedral de Santiago de Compostela en 1326, donde lo encontramos bajo el título de *miles christi*³⁸. Salvo el relieve del *tímpano de la batalla de Clavijo*, de la misma catedral, ya analizado en el capítulo anterior, no contamos con ningún ejemplo donde el caballero se identifique con Santiago mediante evidencias iconográficas o epigráficas. No obstante, su modelo estuvo sin duda presente en la mente de cuantos veían a los caballeros immortalizados en los relieves de las iglesias. La falta de referencias a Santiago puede deberse a que en tiempos románicos se prefiriera aludir de modo explícito a los caballeros terrenales, a los guerreros del siglo que encarnaban más directamente el conflicto.

Una de las escasas imágenes de Santiago caballero dentro de la cronología que concierne a este estudio aparece en la vidriera de Chartres, donde el santo compostelano se aparece a Carlomagno. Por aquél entonces (c. 1225) Santiago era la invocación más clara de la cruzada hispana, razón por la que se consideró necesario vincularlo al emperador franco en el ciclo relativo a sus campañas contra los *moros* peninsulares³⁹.

En el interior de la Cámara Santa de Oviedo, de un románico ya avanzado (último cuarto del s. XII), se disponen estatuas-columna con los doce apóstoles. La correspondiente a Santiago el Mayor, que se sitúa junto a su hermano Juan, aparece clavando una cruz a modo de lanza en el dragón al que pisa (Fig. 1). Teniendo en cuenta la asimilación del apóstol a la lucha contra el Islam por estos tiempos, el dragón pudo constituir una referencia al Islam sobre el que triunfa con la cruz convertida en arma y así ha sido interpretado por R. Bartal⁴⁰. Además, los cantares de gesta identifican constantemente el dragón con los musulmanes, figurando éste en sus escudos como imagen de sus dioses e ídolos⁴¹. Similares connotaciones simbólicas pudo arrastrar la imagen de Santiago pisando un supuesto creciente lunar en la Puerta de las Platerías ya analizada (Fig. 17 del Capítulo II). Esta iconografía sigue el modelo de San Jorge clavando su lanza en el dragón, que veremos a continuación. La similitud entre ambas figuras no

³⁶ Barkai (1984), p. 115.

³⁷ Lacarra, Uria Riu y Vázquez de Praga (1948/1992) Tomo I, pp. 180,184-186; Cabrillana Ciézar (1999), p. 56.

³⁸ Lázaro Damas (2001), p. 52.

³⁹ Maines (1977), p. 808.

⁴⁰ Bartal (1993), p. 121.

⁴¹ Sobre este tema ver el Capítulo V, apartado 3. 2. c.

resulta extraña, pues la iconografía del santo compostelano sigue con frecuencia a la del oriental, al responder a principios similares de triunfo del bien sobre el mal⁴². Como Santiago, San Jorge será resucitado para hacer acto de presencia en las guerras contra los musulmanes.

1. 2. SAN JORGE Y SAN MIGUEL VENCiendo AL DRAGÓN Y A LA SERPIENTE

Santiago no fue el único santo evocado por las fuentes como paradigma de la lucha contra el Islam. El naciente culto a santos guerreros y caballeros tales como Jorge, Mauricio o Teodoro, es entendido por la historiografía como consecuencia de las *guerras santas* en las que los participantes creían tener garantizado el apoyo de estos sagrados personajes⁴³. La asistencia divina en el combate por parte de santos como Jorge, Mercurio y Demetrio, y muy particularmente del primero, se convierte en un *leitmotiv* de las crónicas de cruzada.

San Jorge gozó de gran devoción en la Edad Media, convirtiéndose en patrón de la caballería en tiempos plenomedievales, a pesar de haber vivido supuestamente en los siglos III y IV hasta ser decapitado en Jerusalén bajo Diocleciano⁴⁴. No obstante, algunas investigaciones han determinado que este mártir nunca existió y que su relato es enteramente legendario⁴⁵. Su lucha contra el dragón aparece en el s. IX y lo sitúa en Capadocia⁴⁶, aunque son las narraciones de los siglos XII y XIII, surgidas con motivo de las cruzadas, las que lo convierten en la representación simbólica del creyente sobre un caballo blanco que es la Iglesia, mientras el dragón vencido alude al paganismo, la idolatría, a Satanás en definitiva⁴⁷. Ya Glaber en sus historias (c. 1040) indica que el templo del mártir Jorge en Ramala fue derrumbado por los sarracenos "cuyo valor había atemorizado demasiado en otro tiempo al pueblo de los sarracenos; se cuenta que a menudo a los que deseaban entrar allí les sobrevenía de golpe la ceguera"⁴⁸.

La representación de este santo en Occidente se hace habitual a partir del s. XII, simbolizando para los especialistas la victoria de la Fe sobre el mal⁴⁹. Otros llegan más lejos indicando que forma parte de las "invenciones contra los musulmanes"⁵⁰. El culto a

⁴² Cabrillana Ciézar (1999), p. 23.

⁴³ Weisbach (1949), pp. 28, 30.

⁴⁴ Ferrando Roig (1950), pp. 151-152.

⁴⁵ Franco Mata (1995), p. 121.

⁴⁶ Giorgi (2004), Vol. I, p. 150. Esta leyenda lo convierte en libertador de una ciudad tiranizada por un dragón al que mata liberando a la princesa, según algunas versiones.

⁴⁷ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 200.

⁴⁸ Glaber (ed. 2004), *Historias del Primer Milenio*, III, 24, pp. 172-173

⁴⁹ Duchet y Pastoureau (1996), p. 219.

⁵⁰ Sicart Giménez (1982), p. 28.

San Jorge se extiende por Europa a través de las cruzadas⁵¹. *La Crónica Anónima de la Primera Cruzada* cuenta cómo, al llegar a la ciudad de Ramleh, los cruzados encuentran una iglesia venerable en la que reposaba el cuerpo de San Jorge, el cual, se indica, había sufrido martirio de manos de los pérfidos *paganos* en nombre de Cristo, siendo "pagano" un término empleado para aludir a los musulmanes en este texto⁵². Poco después, los cruzados ocupantes de Palestina elevaron una catedral dedicada a San Jorge en Lydda (Lod), donde se decía que había sido martirizado bajo Diocleciano, convirtiéndose en lugar de peregrinación frecuente⁵³. Así, el santo fue el modelo moral de los *soldados de Cristo* que acudieron a Tierra Santa, y así se evocaba en los sermones⁵⁴. Su representación aparece, no obstante, de modo más tardío en Occidente, pues la mayoría de las imágenes claras del santo venciendo sobre el dragón de las que disponemos pertenecen ya a la etapa gótica⁵⁵. Es en este momento cuando vemos aparecer a San Jorge en la guerra contra los musulmanes peninsulares, pues la *Crónica de San Juan de la Peña* (c. 1342) narra la aparición milagrosa de San Jorge que se traslada desde el cerco de Antioquía a Huesca para procurar la victoria en la batalla de Alcoraz en 1076 por las tropas de Pedro I⁵⁶. Desde entonces, el santo oriental gozará de devoción en la Península, convirtiéndose en patrón de Aragón y Portugal en el s. XV⁵⁷.

Aunque en menor medida que en el caso de Santiago, las representaciones claras de San Jorge en época románica son limitadas, especialmente en escultura, a pesar del alto número de imágenes de caballeros y guerreros venciendo sobre un dragón, serpiente o bestia. Éstos no pueden ser identificados como San Jorge por falta de inscripciones y evidencias, especialmente en la Península. No obstante, el modelo de San Jorge, como el de Santiago, formaba ya parte del imaginario de la lucha contra el Islam y tuvo sin duda una responsabilidad en las numerosas escenas de combate del soldado con el dragón que aparecen en el románico hispano, encontrando todos ellos (Santiago, Jorge y soldados anónimos) un sustrato común en la imagen del jinete apocalíptico llamado fiel y veraz, (Apocalipsis, 19, 11-13).

⁵¹ Su culto comienza en Occidente con las cruzadas, convirtiéndose en santo patrono de los caballeros y de ciudades como Génova, Venecia y Barcelona, transformándose después en el santo nacional de Inglaterra, *Ibidem.*, pp. 219-220.

⁵² Histoire Anonyme de la Première Croisade (ed. 1924), Décimo relato, 37, pp. 194-195.

⁵³ Deschamps (1947), p. 462. Un capitel procedente de una iglesia románica relizada por los cruzados en Damasco y conservado en el Louvre, del s. XII, presenta a San Jorge junto al emperador Constantino acogidos por la Iglesia *Ibidem.*, p. 474.

⁵⁴ Bilbao López (1996), p. 235, nota 334.

⁵⁵ En la portada sur de la catedral de Chartres encontramos las estatuas-columna de Roldán y San Jorge contiguas, en tanto que figuras involucradas en la lucha contra el Islam, cambiando el santo oriental su iconografía habitual para parecerse lo máximo posible al héroe franco, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 202.

⁵⁶ *Crónica de San Juan de la Peña* (ed. 2004), Cap. XVIII, 59-60. El tema está representado en el retablo de la iglesia de San Miguel de Teruel de Gerónimo Martínez (1524-1525), Pérez Higuera (2001), p. 56.

⁵⁷ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 200. Desde el s. XIV San Jorge será frecuentemente representado en Aragón, bien luchando contra musulmanes, bien venciendo al dragón, Pérez Higuera (2001), p. 56.

Una de las ilustraciones occidentales más antiguas de San Jorge aparece en un pliego de pergamino conservado en la Koninklijke Bibliotheek de la Haya (c. 1200) donde se ilustra la toma de Jerusalén por los cruzados en 1099 con la intervención milagrosa del santo, que logra vencer al ejército musulmán junto al río (Fig. 2). Algunos ejemplos románicos corresponden exactamente al modelo de San Jorge sin que podamos asegurar que se trata propiamente de este mártir. Sólo en ciertos casos, como el de la iglesia románica inglesa de Saint George de Fordington en Dorset (primer cuarto del s. XII), parece evidente la representación de Jorge a caballo y coronado por nimbo, representándose aquí la victoria de Antioquía (1098), pues el santo clava su lanza en unos enemigos musulmanes y no en el dragón (Fig. 3). A la derecha del santo aparecen los soldados cristianos arrodillados ante su milagrosa aparición. Este relieve es considerado la representación románica más antigua del santo luchando contra los musulmanes⁵⁸.

La falta de inscripciones conservadas en la escultura románica, que ha perdido su policromía, puede ser responsable de la escasez de ejemplos fiables de San Jorge, pues su imagen prolifera en los frescos románicos franceses, que presentan al santo combatiendo con el dragón, y no contra los musulmanes, junto a escenas de cruzada⁵⁹. En la Capilla templaria de Cressac, de la segunda mitad del s. XII (suroeste de Francia) existe un extraordinario ciclo de pinturas murales donde aparece San Jorge, protector de los cruzados, junto a escenas de batalla contra los musulmanes orientales, constituyendo, para Curzi, el elemento connotante de todo el programa pictórico que sintetiza la noción de la lucha contra el Islam como la lucha contra el mal⁶⁰. La iglesia de Saint-Jacques-des-Guérets (Loir-et-Cher) contiene una pintura mural de finales del s. XII en la que cuatro miembros de la nobleza local se sitúan bajo la protección de San Jorge, el cual galopa a la cabeza del grupo en el momento de partir a la cruzada. Junto a esta escena, el mismo santo aparece aplastando al dragón, identificado en ambos casos por una inscripción y alusivo, por tanto, de modo explícito a la sacralidad de la guerra contra los musulmanes⁶¹.

El relieve del tímpano de la catedral de Ferrara presenta un caballero clavando su lanza en el dragón identificado como San Jorge⁶². Pero en otros lugares resulta menos evidente la identificación del caballero que clava su lanza en el dragón, como en la iglesia francesa de Ganagobie (Fig. 4), del primer cuarto del s. XII, donde el prototipo se corresponde completamente con el del santo sin que tengamos certezas sobre su identidad dado que otros mosaicos del templo incluyen caballeros y guerreros enfrentados con bestias. Esta problemática afecta en gran medida a la escultura románica hispana, pues

⁵⁸ Curzi (2007 c), p. 538.

⁵⁹ Deschamps (1947), pp. 462-462, apareciendo a veces con el escudo de los cruzados decorado con una cruz roja sobre fondo blanco. San Jorge aparece en varios frescos románicos junto a escenas de batalla de los cruzados contra los musulmanes, en tanto que su patrón. Recoge varios ejemplos, entre los que se cuentan las pinturas de una capilla alta de la iglesia de Saint-Chef en Isère, de finales del s. XI y principios del XII, dedicada a los tres arcángeles y a San Jorge, según la inscripción pintada, que contienen una iconografía vinculada a la Primera Cruzada según Deschamps, *Ibidem.*, pp. 458-459.

⁶⁰ Curzi (2004), pp. 44-49.

⁶¹ Curzi (2007 c), pp. 538-539.

⁶² Pijoán (1944), p. 417, fig. 645, la catedral tiene esa advocación.

contamos con un gran número de imágenes que responden al esquema del caballero luchando contra el dragón, como en un capitel interior de Siones en Burgos (Fig. 21), sin que pueda hablarse concretamente de San Jorge, por lo que serán tratadas en el siguiente apartado.

El caso de San Miguel es ligeramente diferente, pues ya en tiempos carolingios era representado y venerado como patrón guerrero y favorecedor de batallas⁶³. Mâle achaca la representación románica de San Miguel a la peregrinación al famoso santuario del arcángel de Monte Gargano en Italia (si bien "[Il] devint un chevalier qui livre bataille")⁶⁴, donde se adoraba la impronta de sus pies sobre una roca en asombrosa analogía con las huellas de Mahoma resguardadas por la Cúpula de la Roca en Jerusalén. No obstante, su culto fue en aumento conforme iba adquiriendo importancia la lucha contra el Islam, y la relevancia adquirida por el *Apocalipsis* y sus ilustraciones en tiempos prerrománicos a través del *Comentario* de Beato de Liébana (cuyos ejemplares ilustrados tuvieron gran responsabilidad en la iconografía del románico francés e hispano⁶⁵) participaron quizá en mayor medida en la proliferación de la imagen del arcángel. Es en el *Apocalipsis* donde San Miguel aparece como caudillo de un ejército celestial que triunfa sobre el regimiento liderado por el maligno, encarnado en un dragón:

"Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus Ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus Ángeles fueron arrojados con él. Oí entonces una fuerte voz que decía en el cielo: "Ahora ya ha llegado la salvación, el poder y el reinado de nuestro Dios y la potestad de su Cristo, porque ha sido arrojado el acusador de nuestros hermanos". (Apocalipsis, 12, 7-10).

"Luego vi a un Ángel que bajaba del cielo y tenía en su mano la llave del Abismo y una gran cadena. Dominó al Dragón, la Serpiente antigua -que es el diablo y Satanás- y lo encadenó por mil años. Lo arrojó al Abismo, lo encerró y puso encima los sellos, para que no seduzca más a las naciones hasta que se cumplan los mil años", (Apocalipsis, 20, 1-3).

Las alas serán el elemento que nos permitan diferenciar a San Miguel de un santo guerrero, o de un *guerrero santo*, que vence sobre la bestia. Encontramos al arcángel clavando la lanza en las fauces del dragón en la arqueta de San Isidoro de León (Tesoro de la Colegiata), realizada en 1056 para acoger las reliquias de San Juan Bautista y San Pelayo.

⁶³ San Miguel es el ángel de los combates, el soldado de Dios, Mâle (1966), p. 258. Weisbach (1949), pp. 28, 30.

⁶⁴ Mâle (1966), p. 262, pp. 257-262.

⁶⁵ *Ibidem.*, pp. 9-44.

En ésta, el ángel pone ante el dragón un escudo oblongo mientras hunde su lanza en las fauces, flanqueado por otros dos congéneres⁶⁶. La posible relación del San Miguel venciendo al dragón con la victoria del cristiano sobre el musulmán se ampararía en el contexto guerrero en el que se vio involucrado el mecenas de esta obra, Fernando I⁶⁷, y especialmente en los restos humanos contenidos en el cofre: las reliquias del joven mártir Pelayo apuntan a esa realidad⁶⁸.

La imagen de San Miguel venciendo sobre el dragón aparece también inserta en programas de pintura mural de propaganda de cruzada, como el que existió en la nave sur de la Catedral de Le Puy, de c. 1100, analizados por Derbes⁶⁹. El modelo de San Miguel pudo así servir para figurar la victoria del cristianismo sobre el Islam, por ello el propio Santiago fue concebido y presentado como el San Miguel del *Apocalipsis*, vencedor del *draco magnus*, *serpens antiquus* o del propio Satanás⁷⁰.

Por otro lado, San Miguel empieza a aparecer asiduamente en el románico como ángel ponderador de almas, situándose en las puertas del cielo para determinar la naturaleza del alma sometida a Juicio y decidir la condición paradisíaca o infernal de su destino eterno. Esta función del arcángel, que le confería una preeminencia sobre los demás, no se ampara en ningún texto bíblico y entra incluso en contradicción con el pasaje del Juicio Final en el que sería Cristo Juez el único capacitado para tomar semejante decisión⁷¹. Se percibe así la voluntad de otorgar especial relevancia a San Miguel a pesar de la incongruencia dogmática de sus nuevas atribuciones.

Una de las más bellas representaciones de este San Miguel Psicomaco, la encontramos en el Juicio Final del tímpano de Sainte Foy de Conques, donde el arcángel aparece con la balanza que un demonio manipula buscando ganar reos para su reino infernal (Fig. 6). Otro relieve procedente de San Martín en Segovia muestra al ángel monumentalizado en su triunfo sobre el maligno (Fig. 5).

Con frecuencia, se sintetiza la idea de Miguel pesando las almas con la de su triunfo sobre el maligno, clavando el arcángel la lanza en el demonio mientras éste trata de inclinar fraudulentamente la báscula en su favor. En el claustro de San Pedro de Soria, un capitel muestra a San Miguel con la balanza junto a un guerrero que clava su lanza en el dragón, en una clara asimilación de ambas figuras (Figs. 7 y 8). Aunque el soldado no

⁶⁶ Pérez Carmona (1959), pp. 163-164.

⁶⁷ Y que determinó el programa claramente antiislámico del tímpano del Cordero, Williams (1977), pp. 3-14. No obstante, recientes trabajos arqueológicos dirigidos por Luis Caballero demuestran que el tímpano es posterior (la Memoria de los mismos está en imprenta). Esta cronología no deslegitima el contenido antiislámico vislumbrado por Williams, simplemente lo desvincula de una iniciativa particular del monarca.

⁶⁸ San Pelayo fue un joven cristiano gallego de principios del s. X (911-925) trasladado a Córdoba como cautivo prisionero y salvajemente martirizado por Abderramán III mediante despedazamiento o desmembramiento con tenazas de hierro, como recoge la leyenda, añadiéndose detalles como la resistencia al requerimiento de favores sexuales por Abderramán III como causa de su martirio, Pasionario Hispánico (ed. 1995), pp. 309-321.

⁶⁹ Derbes (1991), p. 567. También aparecía un dragón en la vidriera perdida de Saint Denis, de mediados del s. XII, que ilustraba hazañas de cruzada junto a la historia de Carlomagno, Brown y Cothren (1986), p. 4.

⁷⁰ Boto Varela (2000), p.94.

⁷¹ Yarza Luaces (1981), pp. 5-36; Monteiro Arias (2005 b), pp. 126-132, sobre la posible influencia islámica en el cambio de función del arcángel.

tiene alas y porta atuendo militar contemporáneo, con enorme escudo oblongo, su victoria sobre el dragón lo acerca aquí al arcángel contiguo. Al igual que el guerrero que clavaba su lanza en el *pagano lujurioso* musulmán (Figs. 129 y 130 del Capítulo II), y que el caballero victorioso aplastando al enemigo con su cabalgadura, Miguel aparecerá hundiendo su lanza en la bestia para hacer palpable su triunfo sobre la misma. Así lo encontramos en el interior de San Pedro de Cervatos (Fig. 9), donde el arcángel con escudo normando aparece desplegando sus alas mientras neutraliza a la sierpe, introduciéndole la lanza en la boca⁷².

La serpiente adquiere forma humana en el claustro de la colegiata de Santa Juliana, donde San Miguel hunde su lanza en un personaje desnudo que, como en el caso del caballero victorioso, representa sin duda al paganismo, al lujurioso, y quizá a su concreción terrenal inmediata que era el musulmán⁷³ (Fig. 10). Esta identificación viene reforzada por el hecho de que la escena es contigua a la de la matanza del dragón por parte del ángel. Además, en otro capitel de la misma galería Miguel no vence ya a la serpiente ni al pecador desnudo, sino a dos cerdos humanizados (Fig. 11), siendo el porcino otra degradante alusión al enemigo religioso⁷⁴. El tímpano cisterciense de la iglesia de San Miguel de Caltójar muestra al santo clavando su lanza en el cimacio cubierto de escamas sobre el que apoya sus pies, convirtiéndose el escamado en sintética alusión al reptil (Fig. 12).

La victoria de San Miguel sobre la serpiente o el dragón aparece con mayor frecuencia en el románico francés y la encontramos en gran parte de sus principales monumentos románicos. En el claustro de la abadía de Moissac, Miguel empuña un escudo normando y una lanza para aniquilar a la serpiente (Fig. 13), mientras en Saint Sernin de Toulouse y Saint Jean Baptiste de Grandson es un dragón el monstruo derrotado por el arcángel (Fig. 15 y 16). Mientras, en el pórtico de Vezèlay encontramos al demonio en su forma genérica de hombre animalizado con cabello encrespado que está siendo encadenado por el arcángel⁷⁵. De nuevo el dragón se humaniza en San Lázaro de Autun (Fig. 14), siendo un personaje con cota de malla y casco cónico quien es atravesado por la lanza del angélico guerrero. Se trata por tanto del maligno hecho hombre, del demonio hecho soldado humano y contemporáneo y, por qué no, del *sarraceno* que habían de combatir los cruzados.

La idea del triunfo sobre el Islam presentada a modo de *Psicomaquia* no es un recurso únicamente románico y la iconografía conservaría esta noción para dotar de carácter antiislámico a las imágenes. La inspiración en las antiguas ilustraciones del texto de Prudencio habría permitido realizar una trasposición de la imagen de la guerra terrestre

⁷² Las fauces de la bestia fueron entendidas como la propia puerta del infierno, como veremos en el Capítulo V, 2. 1.

⁷³ Un canecillo del exterior de esta colegiata presenta a una figura humana que clava su lanza sobre otra que subyace a sus pies, como la versión humanizada de la matanza del dragón o la bestia.

⁷⁴ Sobre la alusión a los musulmanes como a cerdos, la relación de Mahoma y el Islam con la figura del cerdo y su proyección en el arte románico ver el Capítulo IV, apartado 5. 2.

⁷⁵ Se trata de un capitel del pórtico de Vezèlay, Pijoán (1944), p. 187, fig. 273.

a la guerra en los cielos a través de la figura del arcángel⁷⁶. Así, aun en el s. XVI, las representaciones propagandísticas contra los musulmanes seguirían apareciendo a modo de "psicomaquia, en la que los cristianos valoran esta misión como una lucha contra el demonio"⁷⁷. Dentro de esta tendencia, San Miguel siguió siendo un recurso de sacralización del conflicto cristiano-musulmán, así como de otras guerras y conflictos. Por ello, el antiguo alminar que fue la Giralda de Sevilla, al ser cristianizado en el s. XVI con unas inmensas campanas, sería coronado por el *Giraldillo*: un San Miguel con lanza que "como si de una psicomaquia se tratara, aparece aquí como una imagen de la fe cristiana venciendo al musulmán"⁷⁸.

1. 3. EL GUERRERO CRISTIANO VENCIENTO SOBRE EL DRAGÓN O LA SERPIENTE

Un gran número de relieves románicos representan al caballero o al guerrero venciendo a una serpiente o un dragón, si bien en su indumentaria y actitud "no puede dejar de reconocerse una representación del caballero noble" de aquél tiempo⁷⁹. Su identificación como San Jorge resulta difícil de sostener por falta de inscripciones referentes al santo en ejemplos propiamente románicos, por lo que resulta más prudente identificarlos simplemente con el *miles christi* contemporáneo, de acuerdo con las reflexiones desarrolladas en páginas precedentes sobre el vínculo con la guerra sacralizada que han de tener todas estas figuras por su simple presencia en el programa iconográfico de una iglesia.

Estas figuras muestran idéntica indumentaria y actitud que las analizadas en las escenas de combate caballeresco, pero se enfrentan directamente con la bestia. Se trata, por tanto, de la lucha contra el mal, que el contexto bélico convirtió en metáfora y lectura trascendente de la propia participación en la guerra sacralizada contra los musulmanes. Eso explica representaciones como la del capitel de la colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar (Fig. 19), donde el caballero armado con cota de malla y escudo normando se enfrenta a un inmenso dragón, al tiempo que es asistido por un ángel, acentuando el carácter espiritual de la batalla. Esta escena, lo mismo que la de Siones y Rebolledo de la Torre, ya ha sido interpretada como figuración alegórica de la lucha contra el Islam⁸⁰.

En la iglesia de San Lorenzo de Zorita de Páramo otro caballero similar ataca a un dragón clavándole la lanza en las fauces (Fig. 20), igual que el de la iglesia de Siones (Fig. 21). También desde el caballo atacan los guerreros esculpidos en Ripoll, San Andrés de

⁷⁶ Norman (1988), p. 40.

⁷⁷ Mateo Gómez, López-Yarto y Aguiló (1994), p. 249.

⁷⁸ *Ibidem.*, p. 250.

⁷⁹ Weisbach (1949), p. 29.

⁸⁰ Núñez Rodríguez (1995), pp. 79-82, 85.

Ávila y Armentia, muy restaurado éste último (Figs. 22, 23 y 24). En el caso de Ripoll (Fig. 22) no es al dragón a quien el caballero ataca, sino a un combatiente ecuestre que se sitúa bajo su cabalgadura, señalándose la derrota por su propia ubicación además de por ser alcanzado con la lanza a la manera del dragón.

En otros casos el soldado cristiano se enfrenta con la fiera a pie, acentuando el carácter heroico de su victoria, y así lo encontramos en la iglesia de San Pedro de Olite (Fig. 25). En Rebolledo de la Torre el dragón muerde con fiereza el escudo del peón que porta espada y cota de malla, lo mismo que en la ermita de Villaespino de Aguilar (Figs. 26 y 27) y que en la pila bautismal de Cantoral de la Peña (Fig. 28), convertido ya este gesto del dragón en un auténtico tópico figurativo. Otros infantes se enfrentan a fieras fantásticas más parecidas a grifos que a dragones, pero es posible que respondan a la misma idea de lucha contra el dragón en tanto que encarnación del propio maligno. Así aparece en el claustro de Sant Cugat del Vallès (Figs. 29, 30 y 31) y en el de la catedral de Gerona (Figs. 32 y 33). En el de San Pedro en Huesca, la bestia parece fruto de la fusión de un grifo con un león, resultando algo parecido a un dragón con fauces leoninas y una conjunción de cuerpo alado y de cuadrúpedo (Fig. 34). Aunque la escultura de este claustro ha sido muy restaurada, parece que se hizo siguiendo la figuración primitiva, y encontramos rasgos tan típicos como el del soldado que agarra las barbas de la fiera en señal de sometimiento y humillación⁸¹ (Fig. 35). El dragón aparece en ocasiones bajo la extraña forma de un trasgo con cuerpo de ave y cuello y cola muy largos para concederle aspecto de reptil. Así lo vemos en Revilla de Cabriada (Fig. 36), en el claustro alto de Silos (Figs. 42 y 43) y en una metopa de la iglesia segoviana de Duratón (Fig. 48). El engendro suele recibir la lanza en las fauces, como vemos en la iglesia de Santiago de Puente la Reina o en el claustro de l'Estany (Figs. 37 y 38), pero en ocasiones la lanza se clava en otra parte para permitir que el monstruo trate de morder al caballero, llegando incluso a conseguirlo. Así, en un capitel de Revilla de Santullán el dragón parece morder al soldado quien, aún con todo, le agarra del cuello demostrando superioridad (Fig. 39). El dragón vuelve a ser un engendro alado en San Juan de Duero, en Santa María la Real de Sangüesa (Figs. 40 y 41) y en un capitel de la catedral de Burgo de Osma (Fig. 44). Otras veces la identificación de la bestia vencida con el demonio es tan evidente que se representa como una simple cabeza bestial, en alusión a las fauces infernales en tanto que puertas del abismo y personificación demoníaca simultáneamente⁸². Así aparece en los canecillos de las iglesias segovianas de Sotosalbos y Duratón (Figs. 45-47). En ambos casos la figura se salva del infierno, en el que ya tiene sumergidos los pies, mediante la lucha contra el pecado, clavándole la lanza al mismo demonio.

En la iglesia de Tuesta el dragón atacado en la boca recuerda más a una serpiente, lo mismo que en el rosetón de Santo Domingo de Silos (Figs. 49 y 50). Esta temática aparece también en Francia sin que pueda hablarse de San Jorge por falta de evidencias. La

⁸¹ Veremos cómo son frecuentes las figuras guerreras que se tiran de la barba recíprocamente.

⁸² Sobre las fauces bestiales como puertas del infierno ver el Capítulo V, apartado 2. 1. de este estudio.

encontramos en una pieza conservada en el Museo Gadagne de Lyon (Fig. 51) y en algunos capiteles de la iglesia de Saint Salvy en Albi que, aunque visiblemente restaurados, presentan esta figuración, por otro lado, tan románica (Fig. 52).

Las escenas de lucha contra el dragón representan la victoria sobre un enemigo terreno entendida como un triunfo espiritual y recuerdan vivamente las palabras de Rabano Mauro relativas a las acciones del *milite* contra aquellos dragones o diablos que son en realidad los *persecutores Ecclesiae*⁸³. Además, el dragón es insignia de los musulmanes en los cantares de gesta, apareciendo frecuentemente en sus escudos y siendo en ocasiones identificados con los dioses a los que sirven en acto de armas⁸⁴. Los guerreros románicos que se enfrentan con el dragón o la serpiente representan, por tanto, la lucha contra el demonio, aunque adaptada, como se viene diciendo, al momento vigente, en virtud del cual estas representaciones tuvieron una utilidad y una función social. Se trataría, por tanto, de un paso más en el proceso de sacralización de la misión bélica a través de la imagen, mostrando a los caballeros de atuendo plenomedieval (los mismos que en otros relieves se enfrentan al *sarraceno*) venciendo directamente sobre el maligno, representado a través los dragones, serpientes y otras bestias⁸⁵.

Pero esta asociación tiene una lectura en el sentido inverso: si el cristiano luchando contra un enemigo humano (el musulmán) es el mismo que lucha contra la bestia (equiparado por la cruz en su escudo y la indumentaria), la imagen estaría, en ciertos casos, demonizando al *infiel*, dado que se iguala la victoria sobre este último con la victoria sobre el demonio. Así, algunas de las representaciones del *miles christi* venciendo sobre el dragón o la sierpe permitían equiparar la batalla librada entre el bien y el mal con la lucha contra el Islam, y evocarían al dragón como el ente que realmente es derrotado cuando se vence sobre los *sarracenos*. No obstante, este silogismo sólo es aplicable a las representaciones en las que la alusión al contexto guerrero contemporáneo resulta más evidente, a través de la cruz o de la presencia del combate entre caballeros en relieves contiguos.

La misma lectura del combate contra los musulmanes se lleva a cabo en la *Historia de Turpín*, donde se concibe como la alegoría de la lucha contra el vicio en un sentido genérico. Se indica, así, respecto a los hombres de Carlomagno que huyen ante el ejército musulmán:

"los que quieren pelear por la fe de Dios, de ninguna manera deben retroceder. Y así como aquéllos fueron muertos porque huyeron hacia atrás, así también los fieles de Cristo, que deben luchar valientemente contra los vicios, si retroceden, morirán vergonzosamente en ellos. Pero los que luchan bien contra los vicios matarán prestamente a los enemigos, esto es, a

⁸³ Núñez Rodríguez (1995), p. 79.

⁸⁴ Sobre el dragón en escudos de musulmanes y los ídolos *sarracenos* con forma de dragón en el Capítulo V, apartado 3. 2. c.

⁸⁵ Yarza Luaces (1979), pp. 299-316. Entre los exegetas bíblicos el dragón adquiere el más negro de los símbolos: es el demonio y la serpiente al mismo tiempo, Pinedo (1930), p. 95.

los demonios, que los manejan. No será coronado nadie, dice el Apóstol, sino que haya luchado debidamente"⁸⁶.

La directa asociación entre los musulmanes y Mahoma con el maligno y el Anticristo en cantares de gesta, fuentes monásticas, cronísticas y papales, en la que he profundizado largamente⁸⁷ sería la equivalencia escrita de algunas de estas imágenes. Como veíamos en el Capítulo I, la filiación de los enemigos con el mal estuvo tan generalizada que, en los poemas cantados como *La Canción de Roldán*, los musulmanes reciben nombres tales que “Malpirmis”, “Malprosa”, “Malpreis” o “Malquiente”, el hijo del rey “Malcudo”⁸⁸.

Por otro lado, estudios recientes dedicados al análisis comparado de los sermones medievales con la imagen románica han permitido demostrar que el mal bajo forma monstruosa constituye la alusión directa a una realidad social perfectamente conocida por el espectador, remitiendo al contexto inmediato⁸⁹, razón por la cual eran caballeros o infantes quienes libraban el combate con tan temibles fieras. Por ello, las bestias y monstruos eran la materialización de los *males* presentes en el entorno mundano: los herejes y enemigos de la Iglesia. Portadas como la de Beleña de Sorbe en Guadalajara demuestran la voluntad deliberada de equiparar la noción cristiana de un Tiempo espiritual con el propio Tiempo terreno. En ésta se dispone el calendario anual con las actividades campestres de cada mes insertándolo dentro de una percepción trascendental del tiempo, dado que los meses se encabezan por un ángel, símbolo del bien, y culminan en una cabeza de negro, símbolo del mal (Fig. 134 del Capítulo IV)⁹⁰. Este ejemplo no sólo demuestra el paralelismo y el juego continuo establecido por la imagen románica entre lo terrenal y lo trascendente, sino también la identificación del mal con el Islam, pues la cabeza de negro en este contexto constituye una referencia evidente al musulmán⁹¹. Además, la figura angelical que encabeza el programa podría ser San Miguel, pues esa es la advocación de la iglesia, siendo el arcángel quien al final de los Tiempos triunfará sobre el mal según el *Apocalipsis*. La cabeza del negro aludiría así al maléfico Islam derrotado, pudiendo tratarse de un recuerdo de la cabeza cortada del enemigo territorial como trofeo de guerra⁹².

⁸⁶ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XII, p. 456. La cita es de Pedro, Tim. II, 2-5, aunque no es literal. Existen otros pasajes de esta crónica que ofrecen lecturas similares de la lucha contra el Islam, recogidas anteriormente, Cap. XII, pp. 436-437.

⁸⁷ En el Capítulo I, apartado 2. 1.

⁸⁸ Canción de Roldán (ed. 1959): Malpirmis (v. 889, p. 58), Malprosa (v. 3454, p. 163), Malpreis (v. 3285, p. 164), o Malquiente, el hijo del rey Malcudo (v. 1594, p. 89). Referencia a Abismo (v. 1470, p. 84) y Falsarón (v. 879, p. 58) en el mismo cantar; observación ya realizada por Sénac (1983), p. 75.

⁸⁹ Larrañaga Zulueta (2007), pp. 87-88. El autor reconoce los temas de la homelítica de los siglos XII y XIII en el arte románico.

⁹⁰ *Ibidem.*, pp. 104-105.

⁹¹ Sobre la representación del negro como alusión al musulmán ver el Capítulo IV, apartado 4.

⁹² La cabeza cortada del enemigo constituye un trofeo de guerra al que pudieron aludir algunas cabezas románicas, pues fue un *topos* muy presente en la literatura de la época, Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181.

Aún hay otros argumentos que pueden apuntalar la implícita asociación del guerrero románico derrotando al dragón con la derrota del propio Islam, en tanto que apéndice del demonio. El principio de aplastamiento de una figura sobre otra como señal de triunfo sobre la misma encuentra raíces en las representaciones plásticas más antiguas y es casi un recurso visual consustancial al hombre, apareciendo en el románico bajo la misma significación⁹³. Los textos bíblicos amparan este principio de aplastamiento como la idea de victoria sobre el mal, y Beato los recoge en su *Comentario al Apocalipsis* sentando las bases figurativas para las ilustraciones de los Beatos y también para la iconografía románica. Así, el lebaniego escribe:

“los santos todos son el cielo, y a los pecadores se les llama tierra. Ellos están bajo los pies de la mujer]... [dice el Señor a sus siervos: *Os he dado poder de pisar sobre serpientes y escorpiones*”⁹⁴.

“La mujer, es decir, la carne, *aplastará la cabeza de la serpiente*”

Indica entonces que la serpiente intentó engañar a Cristo, entonces él le

“aplastó la cabeza, pero no por potencia, pues era Dios, sino por la humildad de hombre le pisó, lo que equivale a la muerte. Como también David había dicho por boca del Padre referido al Hijo: *pisarás sobre el áspid y la víbora, hollarás al león y al dragón* [Sal 91, 13]. Llamó al áspid muerte, y al basilisco llamó pecado. Al dragón que acecha en la oscuridad, diablo, y al león Anticristo. Ahora los siervos de Dios, seguidores de Cristo, pisotean a éstos con sus pies por medio de su fe y de sus obras, como dice la Verdad en el Evangelio: *Os he dado el poder de pisar sobre serpientes y escorpiones y sobre toda potencia enemiga, y nada os podrá hacer daño* [Lc. 10,19]”⁹⁵.

Se observa que Beato actualiza el mensaje evangélico aplicándolo a su propio tiempo, al indicar que "Ahora los siervos de Dios, seguidores de Cristo, pisotean a éstos con sus pies por medio de su fe y de sus obras", refiriéndose con "éstos" al diablo y al Anticristo en su forma de dragón y león respectivamente. El mensaje de por sí actualizado de Beato, quien se sirvió de las Escrituras para combatir las herejías hispanas de su época, contagió a las imágenes que ilustraron su *Comentario* hasta tiempos románicos, donde se interpretaba el *Apocalipsis* en clave de presente. Así, se ha percibido un claro mensaje antiislámico en temas iconográficos de los Beatos como el de la Prostituta de Babilonia. La imagen de la ramera apocalíptica viene a representar a la ciudad musulmana de Córdoba mediante el creciente lunar y otros signos⁹⁶, dentro de la tendencia global constatada en el

⁹³ En el románico la figura colocada sobre otra expresa una idea de superioridad a la que se une la de dominación y victoria sobre el mal, Garnier (1982), pp. 84-86. Se profundiza en esta idea en el Capítulo IV, 5.

⁹⁴ En cursiva aparecen las citas bíblicas recogidas por Beato, Beato de Liébana (ed. 1995), *Comentario al Apocalipsis de San Juan* Libro I, pp. 52-53.

⁹⁵ Beato de Liébana (ed. 1995), *Comentario al Apocalipsis de San Juan* Libro II, pp. 154-155.

⁹⁶ Se hablará de este tema más adelante, descubierto por Sepúlveda (1979), pp. 139-153; El tema de desarrolla en el Capítulo V, apartado 2. 5.

pensamiento cristiano occidental de relacionar el Final de los Tiempos y la llegada del Anticristo con el Islam⁹⁷.

Álvaro de Córdoba identificaba a Mahoma con la serpiente en su *Indiculus Luminosus*:

“Con razón es designado con el nombre de serpiente porque avanzando a la manera de reptil, llenó, deslizándose, todo el orbe en general, el cual fue capturado por el anzuelo de la verdadera divinidad”⁹⁸.

La lucha contra el dragón tiene indudables raíces en pasajes del Antiguo Testamento que, en tiempos plenomedievales, serán sometidos a una interpretación contemporánea. En el libro de Daniel (14, 22-27) se cuenta cómo el profeta descubrió la farsa de los sacerdotes de Baal y mató al dragón, que era adorado por los babilonios como un dios. El dragón sería relacionado con Herodes por los exegetas bíblicos por el hecho de que, en sirio, su nombre se descompone en las palabras "ierud" y "es" que significan "dragón ardiendo"⁹⁹. En tiempos del románico tanto los babilonios bíblicos como Herodes fueron asociados a los musulmanes, equiparando los antiguos enemigos de Dios con los de aquel momento, como si se tratara del cumplimiento de las profecías¹⁰⁰.

Según el *Bestiario Divino* de Guillaume le Clerc de Normandía (principios del s. XIII) el dragón nace en Etiopía¹⁰¹, siendo los habitantes negros de este lugar los inspiradores de las primeras representaciones cristianas del demonio. La piel negra se asocia así al demonio, pero en tiempos de Le Clerc los negros se asociaban con los musulmanes¹⁰². Por su parte, Rabano Mauro señalaba que el dragón es el diablo y que su mención en el *Apocalipsis* representa al "Anticristo, soberbio y cruel"¹⁰³. Este autor identificaba igualmente al dragón como el símbolo de los gentiles basándose en Isaías, idea recurrente en la exégesis bíblica, donde se interpretan los dragones como evocación de los judíos en Jeremías (14, 3): "Atrajeron los vientos como los dragones", porque "los judíos se unieron a sus virulentos consejos contra Jesús"¹⁰⁴.

El dragón representa así al propio maligno, al demonio en tanto que contrafigura de Dios, y fue asociado a los musulmanes como su mentor. La leyenda de Santiago recogida en el *Liber Sancti Jacobi* no sólo reúne las proezas míticas del Santo frente a los musulmanes, pues contiene también la aparición de un dragón. Durante el sepelio del apóstol por sus discípulos, se aparece esta bestia a la que hacen reventar en una nube de

⁹⁷ Un magnífico estudio al respecto es Flori (2007).

⁹⁸ Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Indiculus Luminosus*, 28, pp. 160-161.

⁹⁹ Según Ramiro de Pinedo, Pinedo (1930), pp. 95-96.

¹⁰⁰ Sobre la asociación de los musulmanes a los babilonios ver el Capítulo V, apartado 2. 5. de este estudio; y su identificación con la figura de Herodes en algunas ilustraciones de Beatos, Werckmeister (1997), pp. 101-106.

¹⁰¹ Guillaume le Clerc (ed. 1970), vv. 2064-2066, pp. 148, 261.

¹⁰² Yarza Luaces (1984), pp. 5-26; Réau (1996), Tomo I, Vol. I, p. 79-86, Devisse (1979), Parte II. Vol. I, p. pp. 233, nota 132. El clérigo normando indicaba también que la cresta del dragón significa orgullo, Guillaume le Clerc (ed. 1970), p. 150, siendo éste otro rasgo de carácter característico de los musulmanes.

¹⁰³ *Operum*, pars III, *Allegoriae in Sacram Scripturam*, según la traducción de Pinedo (1930), pp. 96.

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p. 96.

humo armados con la señal de la cruz¹⁰⁵. También la *Historia Compostelana* recoge el elemento del dragón, quedando ya fijado en todas las tradiciones posteriores que narran la vida del santo compostelano, incluida la *Leyenda Áurea* de Voragine¹⁰⁶. En diversas crónicas como la *Compostelana* se hablaba igualmente de las "ardides de la culebra" en referencia a las argumentaciones de los musulmanes que negaban los milagros de Santiago¹⁰⁷.

En *La Canción de Roldán*, tras la muerte del héroe, Carlomagno tiene un sueño que representa lo ocurrido en el campo de batalla donde muchos de sus hombres han perecido a manos de los musulmanes. En éste, son fieras las que acosan a los soldados francos, entre las que se encuentra el dragón:

"En gran dolor ve allí a sus caballeros.
Osos y leopardos los quieren luego comer,
Sierpes y serpientes, dragones y diablos;
Grifos hay, más de treinta mil:
No hay ninguno de ellos que a los Franceses no acose"¹⁰⁸.

En la épica hispana también la serpiente, como símbolo del maligno, está del lado de los musulmanes, como vemos en el *Poema de Fernán González*:

"Vyeron aquella noche vna muy fyera cosa,
venie por el ayre vna syerpe rrabyosa,
dando nuy fuertes gruytos la fantasma astrosa,
toda venie sangruienta, bermeja commo rrosa.
[...]Quando gelo contaron as[s]y commo lo vyeron,
entendyo bien el conde que gran[d] myedo ovyeron,
que esta atal fygura diablos la fycieron,
a los pueblos cruzados rreuolver los quisieron.
A los moros tenia que venia ayvdar"¹⁰⁹.

Los sermones de cruzada, como los de Jacobo de Vitry, recurrían a la imagen apocalíptica del dragón para evocarla como metáfora de lo acaecido en el mundo terrenal con los musulmanes¹¹⁰. Incluso, algunos estudiosos han llegado a afirmar que "la iconografía del cruzado y el *milite* constituyen la imagen que mejor comunica los

¹⁰⁵ La misma que fue símbolo de la cruzada; *Ibidem.*, Vol. I, pp. 192-197; Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro Segundo, pp. 327-328.

¹⁰⁶ Jacobo de Voragine (ed. 1982), Vol. I, pp. 396-405.

¹⁰⁷ Barkai (1984), p. 140; *Historia Compostelana* (ed. 1994), p. 58.

¹⁰⁸ *Canción de Roldán* (ed. 1959), vv. 2541-2545, p. 132. Estas fieras han sido identificadas con los musulmanes desde antiguo por la historiografía, Krappe (1921), pp. 134-141.

¹⁰⁹ *Poema Fernán González* (ed. 1973), XVIII, p. 86.

¹¹⁰ Un de sus sermones de cruzada decía así: "Conforme al testimonio de Juan en el Apocalipsis [12,4] Y su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las echó en tierra. Y el dragón se paró delante de la mujer que estaba para parir, a fin de devorar a su hijo cuando hubiese parido. El dragón barrió la tercera parte de las estrellas; la primera parte defiende la fe con la palabra como los doctores contra los herejes, la segunda parte defiende la fe con la espada como los *soldados de Cristo*, la tercera parte defiende tanto con la palabra como con la espada y son la parte del demonio", Maier, (ed. 2000), Jacobo de Vitry, Sermón I, 11, pp. 90-91.

contenidos homelíticos de aquel siglo XII"¹¹¹. Otro gran predicador contra los musulmanes, San Bernardo, declamaba "El demonio ha suscitado una raza maldita de paganos, esos niños perversos que, sea dicho sin ofenderos, el coraje de los cristianos ha soportado demasiado tiempo, disimulándose sus perfidias, sus embustes, en lugar de aplastar con el talón a la bestia venenosa"¹¹². Según este autor, el soldado de Cristo que matara a un *sarraceno* no sería un homicida sino un "malicida" empleándose así la *militia* contra la *malitia*¹¹³.

Como he indicado, el dragón también será un distintivo de los *sarracenos* en algunos cantares de gesta, portándolo sobre su escudo para evidenciar que son discípulos del demonio¹¹⁴. Esta imagen tiene su transposición artística, como vemos en un ejemplar ilustrado sobre la leyenda de Carlomagno del s. XIII, el *Karl der Grosse* de Der Stricker, donde los musulmanes son señalados con un dragón en sus escudos¹¹⁵. Lo mismo ocurre en un *Fierabras* ilustrado de principios del s. XIV (Fig. 18) donde aparece Roldán luchando junto a Oliveros contra los musulmanes señalados en sus adargas por el dragón¹¹⁶, igual que en un ejemplar ilustrado de *Les Grandes Chroniques de France* del s. XIV (Fig. 17)¹¹⁷. Así, este monstruo como insignia del enemigo religioso, al modo de escudo de armas que especifica su bando, parece convertirse en un estereotipo en las ilustraciones bajomedievales. También por esos tiempos el dragón asociado al Islam hace su aparición en relatos hagiográficos. En la *Vida de San Isidoro*, el sevillano ha de enfrentarse con un terrible dragón infiltrado en su tierra por la voluntad de Mahoma, delatando con ello la facilidad del Profeta en los tratos con el diablo¹¹⁸. Muy parecida resulta la historia del guerrero de Vilardell, quien matara al dragón que los *moros* trajeron a la comarca del Vallés, cerca de Barcelona¹¹⁹.

De este modo, la alusión al maligno por la figura del dragón resulta inequívoca y los datos esbozados apuntan que la representación del triunfo sobre el dragón fue concebida como la victoria sobre el mal derivada de la lucha contra los musulmanes. La representación románica del *miles* que vence al dragón haría referencia, así, a la vertiente mística de la guerra, a la lectura trascendente de la lucha contra el Islam convertida en batalla contra el maligno. Del mismo modo que los santos como Santiago o Jorge bajaban a la Tierra para intervenir en las luchas frente a los musulmanes confiriendo un carácter

¹¹¹ Núñez Rodríguez (1995), p. 93.

¹¹² Bernardo de Claraval (ed. 1953), *De la excelencia de la nueva milicia*, Cap. III, pp. 857-859.

¹¹³ Ibidem, *De la excelencia de la nueva milicia*, Cap. III, p. 857.

¹¹⁴ Bancourt (1982) Vol. II, p. 913.

¹¹⁵ St Gall, Stadtbibliothek n 302, fol. 50v, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig 204; también fig. 206, fol. 62r. Este trabajo recoge muchos otros ejemplos donde Ferragut y otros musulmanes se identifican, en la lucha, mediante el dragón en el escudo que jamás aparece en manos cristianas.

¹¹⁶ *Fierabras*, Hannover Staatsbibliothek, ms. IV 578, fol. 61v, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig. 176.

¹¹⁷ *Les Grandes Chroniques de France*, British Museum, Londres, Royal 16 G VI, fol. 172v, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig. 283.

¹¹⁸ Boto Varela (2000), p. 102.

¹¹⁹ Pinedo (1930), p. 128, la lucha con este dragón, bajo forma de grifo, aparece en la portada de Sant Ivo de la catedral de Barcelona, s. XIV.

sagrado al conflicto, los guerreros del siglo ascendían al ámbito espiritual para vencer al propio demonio. Se pasa así de los santos guerreros a los *guerreros santos*, sacralizando a los combatientes mediante la formulación de la imagen del soldado de carne y hueso que vence al maligno como consecuencia de su participación en el combate antiislámico. La sacralización de la guerra en la imagen artística se basó, así, en la conjunción del componente humano, terrenal, con el componente divino, espiritual. Para representar esta noción se llevaron a cabo todo tipo de permutaciones, representando tanto al santo en la guerra terrenal, como al soldado venciendo al demonio, transformando su actividad guerrera en proyecto espiritual.

A pesar de ello, el dragón por sí sólo no constituye un elemento de identificación del musulmán, pues su vinculación al maligno está muy arraigada en la cultura cristiana y prima sobre sus distintas matizaciones. No obstante, la representación de la derrota del demonio sí permitió otorgar un carácter espiritual a la lucha terrenal contra los musulmanes. Por ello, las escenas románicas de guerreros clavando su lanza en la bestia, sean o no San Jorge, han sido entendidas por algunos historiadores del arte como consecuencia inevitable de un contexto de ensalzamiento del acto militar y de lucha contra el Islam, en virtud de la íntima relación ideológica que se estableció entre la caballería, la guerra, la gloria militar y las empresas santas¹²⁰. También la indumentaria de estas figuras que aplastan al demonio permite una lectura actualizada, pues muestran el armamento y el atuendo guerrero de los cristianos de tiempos románicos¹²¹. El avituallamiento guerrero contemporáneo es para Curzi un elemento que dotó a estas imágenes de una fuerte carga semántica que las convertía en representación de la lucha contra el Islam¹²².

1. 4. LOS *MILITES CHRISTI* EN SU LUCHA CONTRA OTROS SERES BESTIALES

El guerrero cristiano representado en la escultura románica no sólo luchará con el dragón como metáfora de su labor espiritual al participar en la guerra. Encontramos numerosas imágenes de caballeros pertrechados de cota de malla y armamento *cristiano* que se enfrentan a bestias como leones y machos cabríos. Por su forma y significación, éstas emparentan más con la representación de la lucha de dos guerreros a pie que con la imagen del guerrero clavando la lanza en el dragón. Pasamos así de las imágenes del combate entre peones, frecuentes en el románico (ya vistas algunas en Figs. 29 y 98 del Capítulo II), a las escenas de lucha entre un combatiente humano y una bestia, normalmente un león (Fig. 53).

¹²⁰ Weisbach (1949), pp. 27-28, 30.

¹²¹ Sobre la actualización de indumentaria, armadura y armas como recuso para inscribir el mensaje de la imagen en el momento presente ver Weisbach (1949), p. 29; Crozet (1971), pp. 125-144; Ruiz Maldonado (1986), pp. 13-24; Wirth (1999), p. 246. Lo mismo ocurre con las ilustraciones del *Apocalipsis* que emplean el texto con fines propagandísticos contra el Islam, Wright (1995), pp. 153-154, 174.

¹²² Curzi (2007 c), pp. 539, 541.

Al igual que algunas escenas de enfrentamiento a pie en las que, a modo de desafío, un guerrero tira de las barbas al otro (figs. 54, 55 y 56), estas imágenes retratan el combate cuerpo a cuerpo. El gesto de tirar de las barbas al rival ha de interpretarse como un desafío y en dos de las escenas citadas parece que puede ser el musulmán quien suscita el reto. En el caso de la iglesia de Cerezo de Abajo (Fig. 54), una maza tras el personaje de la izquierda podría identificarlo como musulmán, mientras en el relieve de Tenzuela es el caballero de escudo con la cruz quien recibe el tirón de barbas (Fig. 56). Las narraciones cronísticas que atribuían a la arrogancia de los musulmanes, propensos a desafiar a los cristianos, los enfrentamientos bélicos, podrían haber inducido estas representaciones¹²³. Pero si éstas salen aquí a colación es porque presentan un esquema similar al de las numerosas escenas de lucha del guerrero contra la bestia, como la citada de Moradillo de Sedano (Fig. 53) donde el caballero cristiano se enfrenta con un león, el cual se yergue en un gesto casi humanizado que le permite clavar sus garras en el escudo del rival.

La relación entre estas escenas de lucha del *miles christi* contra el animal con las del simple enfrentamiento guerrero viene evidenciada por la frecuente disposición contigua de los relieves de una y otra naturaleza. Así ocurre en la iglesia de Ntra. Sra. de Duratón, donde encontramos una metopa en la que el soldado cristiano clava su lanza en una bestia, posiblemente un carnero, que se alza en actitud humanizada lo mismo que el león del ejemplo anterior (Fig. 57). Junto a ésta, vemos otra metopa en la que son dos los soldados que se enfrentan, atravesando uno de ellos la cabeza del otro con la espada (Fig. 97 del Capítulo II), además de aparecer en la misma cornisa la victoria del cristiano sobre el dragón (Fig. 48). Las tres escenas están, por tanto, relacionadas por su propia ubicación, además de por su apariencia y carácter simbólico. También en Sequera del Fresno los temas iconográficos están asociados y, junto al combate entre peones (Figs. 29 y 98 del Capítulo II), encontramos el del infante con una temible fiera (Fig. 58), posiblemente un oso. La lucha del guerrero y el león, alado en este caso, se sitúa junto al combate entre caballeros en un capitel del monasterio de Santa Cruz de Ribas (Fig. 59), como elementos indisolubles.

Este tipo de combates vienen a ser igualmente sacralizados, por ello el soldado que atraviesa con su espada a un león erguido en la colegiata de Santillana del Mar (Fig. 60), es tocado en el hombro por un ángel que le presta su apoyo en tan *santa* acción. En la galería de Omeñaca veíamos a los *milites christi* con cruces en sus escudos identificando su labor con la cruzada, luchando contra monstruos que han de representar a los musulmanes (Fig. 9 del Capítulo II). Pero en la gran mayoría de capiteles con esta temática es el león el animal elegido para enfrentarse al caballero cristiano y así lo vemos en la Catedral Vieja de Salamanca donde el asunto aparece en su forma más clásica (Figs. 61 y 62).

¹²³ Sobre la batalla como duelo se ha hablado en el capítulo anterior, apartados 3. 2. y 3. 3. Autores como I. Ruiz Montejo han interpretado estas representaciones como imagen de la discordia, entendiendo que el tirón de barba era recíproco; Ruiz Montejo (1988), p. 147.

Estas escenas esculpidas en Salamanca y en otros lugares, presentan una asombrosa similitud con la descripción del sueño de Carlomagno en *La Canción de Roldán*, citado en páginas precedentes, llevando a algunos autores a interpretarlas como ilustración directa del pasaje¹²⁴. La epopeya cuenta que, tras una fatídica lucha contra los musulmanes en la que muere Roldán (entre otros francos), el emperador tiene una visión propiciada por el arcángel Gabriel, que viene a ser una metáfora sobre lo ocurrido en el campo de batalla, fruto de su frustración por no haber podido socorrer a su sobrino. Carlomagno ve como sus hombres son atacados por una multitud de fieras que simbolizan a los rivales musulmanes en forma de osos y leopardos que quieren devorar a sus caballeros, así como serpientes, víboras, dragones, demonios y más de 30.000 grifos¹²⁵. El rey Carlos no puede acudir en su ayuda porque un gran león se tira sobre él, y ambos se cogen los brazos y el cuerpo para luchar:

"De una selva un gran león le viene,
Mucho será pésimo y orgulloso y fiero,
Su cuerpo mismo allí ataca y busca,
Y ambos a dos se asen con los brazos para luchar;
Mas nos se sabe ni cual derriba ni cual cae".¹²⁶

Este pasaje en que Carlomagno lucha contra un león explica para Seidel la recurrente aparición de los luchadores contra leones en la escultura románica, siendo la fiera símbolo de los musulmanes¹²⁷. Otras fuentes de la época arrojan luz sobre estas escenas. El propio Urbano II en su llamada a la cruzada, según algunas fuentes, habría evocado las criaturas fantásticas (dragones, grifos, fieras) como imagen de los maléficos *infieles* a los que habrían de medirse los *milites* cristianos¹²⁸.

La posible representación de los musulmanes como bestias en la escultura no resulta sorprendente a la luz de los cantares de gesta y de las fuentes polémicas antiislámicas que insisten en atribuirles rasgos bestiales, calificándolos de animales con gran frecuencia. Aunque profundizaré ampliamente en este aspecto en el capítulo siguiente, conviene abordarlo brevemente por ser un elemento esencial en la imagen mental del musulmán reflejada en las fuentes escritas cristianas y, por extensión, en las visuales.

La idea de los musulmanes como un pueblo bestial encuentra su origen en Oriente, donde se forjó primeramente la polémica antimusulmana. Nicetas de Bizancio,

¹²⁴ Seidel (1981), p.68, considera que en todo caso la figura humana ha de ser puesta en relación con la de Carlomagno, siendo al tiempo la contraposición del bien y el mal. Krappe (1921), pp. 134-141, ya señaló la alusión directa de los animales del pasaje a los musulmanes.

¹²⁵ Canción de Roldán (1959), v. 2553, p. 132.

¹²⁶ *Ibidem.*, vv. 2541-2553, p. 132.

¹²⁷ Seidel (1976), p. 41.

¹²⁸ Lo cual justifica para Curzi la interpelación de las bestias románicas como imagen de los musulmanes, Curzi (2007 c), p. 541.

por ejemplo, los definía como hombres bestiales y sin alma¹²⁹. Otros monjes orientales se ampararon en la poligamia y en la falta de condena del placer carnal para tratarlos de animales, insistiendo en la idea de un paraíso voluptuoso¹³⁰. Pronto estas nociones pasaron a Occidente a través de Álvaro y Eulogio de Córdoba, escribiendo el segundo que Mahoma “empezó a predicar inauditas doctrinas a unos animales irracionales”¹³¹, calificándose desde entonces al musulmán en los textos eclesiásticos latinos como “completamente animal en los vicios de la carne”¹³². Así, la asimilación de los musulmanes con las fieras es recurrente y casi obsesiva en las fuentes monásticas, y autores como Pedro el Venerable insisten en el apelativo de “bestias salvajes”¹³³.

En los cantares de gesta se pasa de la comparación a la identificación, llevándose a cabo una completa metamorfosis del enemigo religioso, descrito como un gigante y sobre todo como una bestia, insistiéndose particularmente en los dientes desmesurados que asoman por su boca¹³⁴. Además, la animalidad del *sarraceno* le arrastra a un comportamiento coherente con dicha naturaleza, llegando a abalanzarse sobre los cristianos echando espumarajos por la boca “como una bestia enardecida a la que persiguen los perros en el bosque espeso”¹³⁵. En las epopeyas francesas el musulmán bestial, a veces, hace chasquear sus dientes como martillos¹³⁶.

De este modo, la animalización del musulmán es el recurso más explotado en todo tipo de fuentes cristianas de corte polémico, desde las cultas a las de transmisión oral, desde las altomedievales orientales, hasta las plenomedievales occidentales; se trata de un rasgo arraigado y recurrente en todos los ámbitos y a todos los niveles.

La constante animalización del enemigo viene a ser una consecuencia necesaria de su degradación moral. En un arte simbólico como el románico, y conforme a la mentalidad del momento, la fealdad y la bestialidad eran atributos del mal.¹³⁷ El procedimiento mental por el cual el musulmán es convertido en una bestia es bastante

¹²⁹ Ducellier (1971), p. 203.

¹³⁰ Coinciden en la descripción de un paraíso carnal Jorge el Monje, Juan Damasceno y el autor de la carta al emir de Damasco (s. X), Ducellier (1971), pp. 208-209.

¹³¹ Eulogio de Córdoba (ed.1998), *Apologeticus Martyrum* 16, p. 199.

¹³² Cantarino (1978), p. 81.

¹³³ Especialmente en el *Contra sectam sive haeresim Sarracenorum*. Aunque son varios los escritos de Pedro contra los musulmanes, a los que no duda en calificar de bestias Iogna Prat (1998), p. 334.

¹³⁴ Bancourt (1982) Vol. I, p.73, nota 16. Sobre la animalización del musulmán en la épica pp. 72-82.

¹³⁵ Este es Corsolt en *Le Couronnement de Louis* (ed. 1984), v. 1072, p. 37.

¹³⁶ Así ocurre en Gui de Bourgogne (ed. 1966) vv. 1790-1792, p. 51. No han de confundirse las gestas con los libros de caballerías, que son posteriores al románico y en los que se habla de la lucha del caballero con monstruos que no son identificados con los musulmanes ni con ningún otro colectivo enemigo de la Iglesia. Se trata, no obstante, de luchas de carácter alegórico que simbolizan la lucha contra Satán, contra el demonio, Rubio Tovar (2006), p. 140. En todo caso, estos libros son posteriores a nuestro románico y muestran la tendencia a ofrecer una alternativa a los cantares franceses centrados en la lucha contra los sarracenos, *Ibidem.*, p. 142.

¹³⁷ Jacques Pi (2003), pp. 117-126.

sencillo, transponiendo la exclusión de la comunidad religiosa a la propia expulsión de la comunidad humana: transformando en monstruo a aquél que no abraza el cristianismo¹³⁸.

Como se ha visto, en las escenas románicas de lucha entre un soldado y una bestia, se elige prioritariamente al león. La recurrencia a este animal responde sin duda a la voluntad de transmitir la idea del musulmán como un fiero adversario. El león, paradigma de bravura y fortaleza, permite resaltar la brutalidad del enemigo. Este es un recurso frecuente en crónicas y gestas¹³⁹, donde se realza la brutalidad del rival para ensalzar la gloria del cristiano, que pone de manifiesto su poderío al derrotar al musulmán. Por ello, los musulmanes sólo aparecían como cobardes con el objeto de enfatizar su falta de rectitud y valores, mientras en el combate cuerpo a cuerpo fueron presentados como guerreros fuertes y difíciles de vencer, tanto en los textos monásticos¹⁴⁰, como en las crónicas¹⁴¹ y epopeyas. En el *Poema de Fernán González* se habla del poder musulmán como de un "bravo león"¹⁴². La comparación estaba encaminada a honrar el triunfo cristiano del mismo modo que un trofeo de caza es más glorioso cuanto más grande y brava sea la presa. Conforme a estas premisas, resulta épica la victoria del cristiano en el capitel de Revilla de Santullán, donde el león es atravesado por la espada mientras se abalanza sobre el escudo del soldado, desgarrándolo con uñas y dientes (Fig. 63). En la ménsula izquierda de la portada norte de la catedral de Tudela, también encontramos a la figura humana luchando cuerpo a cuerpo con un león, desprovista ya de escudo e instrumentos guerreros.

El combate con el león fue un paradigma del valor guerrero también en la mentalidad popular, por ello el propio Cid en su cantar se enfrentaba con el felino. Se trata del pasaje en el que se escapa un león en el castillo, que servirá para mostrar el inmenso coraje del Cid y la proverbial cobardía de los infantes de Carrión. Las reminiscencias bíblicas del ciclo de Sansón en esta escena son evidentes¹⁴³, así como el modo en que el león era asociado al mal y fue símbolo del demonio en la mentalidad del momento¹⁴⁴. El pasaje muestra con cómica ingenuidad la importancia que tiene la victoria sobre un león para ensalzar al héroe, indicando que la fiera se "envergonço" y acobardó cabizbaja al ver al temible Cid dispuesto a apresarla¹⁴⁵.

¹³⁸ "La demonización del enemigo, que entraña una deshumanización al estilo medieval, es decir atribuir al enemigo relaciones con el pecado y presentarlo como un enemigo de la Divinidad", Barkai (1984), p. 147.

¹³⁹ Carleton Munro (1931), p. 334, respecto crónicas como la *Gesta Francorum* en las que se ensalza la fortaleza de los musulmanes.

¹⁴⁰ La crueldad y violencia de los musulmanes es numerosas veces evocada como argumento de peso para combatirlos. Pedro el Venerable en su *Contra sectam sive haeresim Sarracenorum* transmite la idea de una "doctrina criminal" y de Mahoma como un hombre violento que se impone por el terror, Iogna Prat (1998), p. 339.

¹⁴¹ Las fuentes cristianas occidentales hablan de musulmanes violentos en amparándose en la noción de *djihad*, indicándose que Mahoma había forzado a los suyos a guiarse por la fuerza de la espada frente al mensaje de paz de Cristo, Daniel (1993), pp. 171-176.

¹⁴² *Poema de Fernán González* (ed. 1973), XVII, p. 78.

¹⁴³ Señaladas por los especialistas, *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), p. 415, nota 2282.

¹⁴⁴ Sobre la simbología del león en relación con el Islam ver Ettinghausen y Hartner (1964), pp. 161-171.

¹⁴⁵ *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), vv. 2298-2231, pp. 416-417.

Son muchas las iglesias románicas hispanas que presentan la escena de lucha del cristiano contra el león. La encontramos repetidas veces en San Pedro de Villanueva (Figs. 64 y 65) y, en una ocasión, aparece junto a dos figuras que se besan en alusión al pecado de la carne. La torpeza técnica del escultor de Revilla de Cabriada no le impide plasmar esta escena (Fig. 66), tratada con mayor dinamismo y verosimilitud en la iglesia de Santiago de Puente la Reina (Fig. 67). Vemos así cómo se introdujo el asunto en diferentes templos, distantes en el espacio y en el tiempo, pues un mensaje importante para la Iglesia motivaba la repetición de esta escena.

El guerrero cristiano vence al león y a otro híbrido en el claustro de San Pedro de la Rua (Fig. 68), así como en San Pedro de Olite (Fig. 70). Más valiente es el personaje del capitel de Pineda de la Sierra, que se atreve a introducir la mano en las fauces del monstruo "a guisa de Sansón"¹⁴⁶, convencido de poder derribarlo (Fig. 69). La lucha del caballero contra el león aparece con toda suerte de detalles en lugares como el tímpano de Santa María del Yermo en Santander (Fig. 71) y en la Virgen de la Peña de Sepúlveda (Figs. 72 y 73). Menos afortunados resultan los relieves de Villasayas (Fig. 74), Loarre (Fig. 75), Aguilera (Fig. 76), Bárcena de Pienza (Fig. 77), y Santa Juliana (Fig. 78) que, sin embargo, transmiten la misma idea de triunfo sobre un rival fiero y animalizado.

Además del león, otras bestias encarnan en la iconografía románica al enemigo del guerrero cristiano. Así, vemos al contrincante en forma de sirena ó sireno en un capitel de la iglesia románica de Loma de Castrejón (Fig. 79). La alusión de la sirena a la lujuria (pecado éste imputado frecuentemente a los musulmanes) y el hallazgo de algunos relieves en que la sirena porta turbante, permiten entender esta imagen como la lucha contra el *infidel* animalizado¹⁴⁷. Otro *miles christi* se enfrenta a un extraño híbrido en el claustro alto de Silos (Fig. 82), cuyo escudo señalado por la cruz permite asociar la escena a la guerra sacralizada contra el Islam.

En otros casos la lucha se libra contra un oso, símbolo de la muerte por su abrazo letal y también imagen del diablo en tiempos plenomedievales¹⁴⁸. Lo encontramos en un capitel de Santa Cecilia de Aguilar (Fig. 80) en una escena en la que son varios los guerreros alineados tras sus escudos oblongos. El cristiano también derriba al oso en la arquivolta de Tuesta y, protegido por su escudo normando, le atraviesa con la espada (Fig. 81). Oso y león son asociados en algunos pasajes bíblicos, como en el Libro de Samuel (17,34-35), a partir del cual San Agustín interpretaría las figuras del león y el oso como símbolos del demonio¹⁴⁹. También en el citado sueño de Carlomagno de *La Canción de*

¹⁴⁶ En el *Poema de Fernán González* se indica antes de la batalla contra los musulmanes: "vençremos, non lo dubdes, a este brravo leon, /ffaras, sy esto fazes, a guisa de Sanson, /quando con las [sus] manos lidio con el bestyon" *Poema de Fernán González* (ed. 1973), XVII, p. 78.

¹⁴⁷ Ver el Capítulo IV, apartado 2, del presente trabajo.

¹⁴⁸ El monje cisterciense Cesáreo de Heisterbach decía que el demonio adoptaba la forma de león, oso, cerdo, gato, perro, buey negro, mono, pájaro, sapo, serpiente, dragó y basilisco, Weisbach (1949), pp. 98-99.

¹⁴⁹ Samuel 17 (34-35): "Respondió David a Saúl: Cuando tu siervo estaba guardando el rebaño de su padre y venía el león o el oso y se llevaba una oveja del rebaño, salía tras él, le golpeaba y se la arrancaba de sus fauces, y si se revolvía contra mí, lo sujetaba por la quijada y lo golpeaba hasta matarlo", interpretado por San Agustín, en su Sermón n. 197, según Duchet y Pastoureau (1996), p.124.

Roldán, visión alegórica de la ofensiva musulmana, el oso era uno de los animales atacantes de sus hombres¹⁵⁰. Reencontramos al oso luchando contra el caballero en la iglesia gótica de Santa María de Olite, del s. XIV (Fig. 84).

Pero es la lucha contra el león la más frecuente en el románico y la encontramos también en el arte francés, como demuestra un capitel procedente del claustro de Notre Dame de la Daurade (Fig. 83). Seguirá apareciendo en época gótica y contamos con un magnífico ejemplo en Santa María de Ujué (Fig. 85). Otro caballero se enfrenta a un grifo en la puerta de Sant Ivo de la Catedral de Barcelona, del s. XIV (Fig. 86). La tradición ha querido ver en este guerrero, que porta una cruz flordelisada en su escudo, a Vilardell, personaje legendario que matara a un dragón traído por los *moros* a la comarca del Vallés, cerca de Barcelona¹⁵¹.

En el capítulo anterior veíamos los efectos de la animalización del musulmán en un relieve de la iglesia de Cunault en Anjou (Fig. 32 del Capítulo II). En éste, una especie de diablo porta escudo circular y flecha en mano junto al caballero cristiano. Ambos atributos y la animalización o demonización de la figura (que en cierto sentido vienen a ser una misma cosa en el plano figurativo) permiten identificarla como un musulmán: de hecho, la escena ya ha sido interpretada como *Roldán* moribundo atacado por el *sarraceno* animalizado¹⁵², o como un cristiano enfrentándose a un musulmán¹⁵³. También se habla de la representación del Islam bajo forma de basilisco en la portada principal de la Catedral de Verona, donde Orlando (paladín italiano de la lucha contra los musulmanes, pues no es otro que *Roldán*) aparece pisando un basilisco¹⁵⁴, en perfecta equivalencia con el Santiago que clavaba su lanza en el dragón de la Cámara Santa de Oviedo (Fig. 1), igualmente alusivo al triunfo sobre el *infiel*. Aún más elocuente es un capitel procedente de la iglesia italiana de Santa Sofía en el Benevento, donde un cruzado con cruz en escudo lucha contra un unicornio. Claudio Lange señala cómo se trata de una figura representativa de la obscenidad y la lujuria (y particularmente de la masturbación) asociada a los musulmanes¹⁵⁵.

No obstante, gran parte de la historiografía interpreta la lucha del hombre con la fiera o ser de distinta naturaleza como una representación que tan sólo atribuye un carácter negativo al animal y, por lo general, no ha relacionado la escena con el contexto guerrero frente al Islam¹⁵⁶. Pero son ya varios los autores como L. Seidel, J. Friedman o

¹⁵⁰ Canción de Roldán (ed. 1959), vv. 731, p. 51.

¹⁵¹ Pinedo (1930), p. 128.

¹⁵² Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 88; Vol. II, Fig. 60.

¹⁵³ Curzi (2007 c), p. 541.

¹⁵⁴ *Ibidem.*, Vol. I, pp. 66-67.

¹⁵⁵ Lange (2008), p. 123, Fig. 7.

¹⁵⁶ La lucha del caballero contra una fiera provoca generalmente en los estudiosos una interpretación alejada al contexto de la lucha contra el Islam y es normalmente vinculada a la batalla librada por el alma entre el bien y el mal. Pinedo (1930), pp. 116-118. Algunos incluso han contemplado dicha posibilidad para desecharla, indicando que la figura animal: "...permite descartar cualquier relación con la lucha contra los musulmanes o contra el representante de una facción enemiga..." [El cristiano del medioevo conoció otra lucha igualmente cruenta y

D. Higgs Strickland, los que defienden el uso metafórico de la forma animal en el arte para representar a los musulmanes¹⁵⁷. Sin embargo, el estudio de la imagen plástica del musulmán como bestia permanece aún en estado embrionario, a diferencia de la imagen del judío animalizado, objeto de más amplios y numerosos trabajos para el periodo que es aquí objeto de análisis¹⁵⁸.

En todo caso, y como se ha señalado repetidas veces, el musulmán bajo aspecto animal en las fuentes y en el arte se fundamenta en su supuesta vinculación con el demonio. Sabemos que la bestialidad en el románico alude principalmente al diablo, a la condenación y a la deformidad moral¹⁵⁹. Si veíamos que la imagen del dragón sólo podía remitir al propio maligno, la filiación de los enemigos religiosos con éste fue pasada a la piedra a través de su animalización, emparentando con el dragón mediante la bestialidad.

2. EL CENTAURO ARQUERO

2. 1. APROXIMACIÓN A LA IMAGEN DEL CENTAURO ARQUERO EN EL CONTEXTO DEL ROMÁNICO HISPANO

Una imagen frecuente en el repertorio figurativo románico es la formada por el caballero cristiano que mantiene una lucha contra otro tipo de ser bestial: el centauro arquero. Este híbrido de procedencia clásica aparece siempre provisto de arco, como si de una prolongación de su cuerpo se tratara, quizá por influencia de la representación del Sagitario¹⁶⁰. La historiografía ha concedido con frecuencia una significación muy genérica al centauro románico como figura demoníaca y alusión a la lujuria¹⁶¹, o como imagen simplemente decorativa¹⁶², más entroncada con su sustrato clásico que con el contexto

tangible: la que se desarrollaba en su alma entre el bien y el mal, entre Dios y el diablo", Bilbao López (1996), p. 237.

¹⁵⁷ Seidel (1981), pp. 66, p. 117; Friedman (1981), pp. 61-63, 85; Strickland (2003), p. 184-188. Si bien Margarita Ruiz insinuaba también el sentido ejemplificador de estas escenas guerreras que las vincularía a la lucha contra el *infidel* en Tierra Santa y en la Península, Ruiz Maldonado (1986), p. 63. Estos aspectos se tratan en profundidad en el capítulo siguiente. No se ha incluido aquí a C. Lange por no ser exactamente un historiador del arte, teniendo su trabajo un carácter divulgativo. No obstante, sus hipótesis pioneras constituyen una mirada clarividente sobre la imagen románica como representación del enemigo religioso, Lange (2004); Lange (2008).

¹⁵⁸ Blumenkranz (1966); Faü (2005), Lipton (1999), Marcus (1996), pp. 247-256 Rodríguez Barral (2007 a), pp. 181-209; Rodríguez Barral (2007 b), pp. 213-243.

¹⁵⁹ Debidour (1961), p. 86.

¹⁶⁰ Adhémar indica que el centauro que se gira sobre sí mismo ya no es el centauro clásico, sino el Sagitario del Zodíaco que quiere achacar a la influencia de antiguos tratados romanos ilustrados, sin señalar que éstos llegan con frecuencia a manos cristianas en su versión árabe varios siglos después, Adhémar (1939), pp. 180, 192-193.

¹⁶¹ Réau (1996), Vol I, p. 118.

¹⁶² Un trabajo reciente de Leclercq-Marx recoge: "Utilisée comme motif décoratif, sa silhouette hybride est parfois connotée négativement et participe même d'une vision du monde infernal"; "La présence du centaure dans l'art préroman et roman se justifie donc tout autant par des exigences décoratives que par des impératives symboliques"; concluyendo después "Une fois de plus donc, les artistes médiévaux se sont contentés de reprendre un schéma iconographique qu'ils avaient vu ailleurs sans se préoccuper de sa signification originelle" Leclercq-Marx (2006), pp. 33, 42.

plenomedieval¹⁶³. Mientras, las imágenes del centauro atacado por el caballero cristiano se interpretan como "los soldados de Cristo que luchan fuertemente contra el enemigo cruel del género humano"¹⁶⁴, es decir, el demonio. Por ello, y a pesar de su procedencia clásica, también se entiende que la aparición del centauro en escenas de lucha respondió al contexto bélico plenomedieval cumpliendo una función didáctica y moralizante¹⁶⁵. Sólo una autora, N. Kenaan-Kedar, ha relacionado la imagen de los centauros con los musulmanes contemporáneos en el dintel procedente de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén erigida por los cruzados (c. 1149), pero sin sustentar esta hipótesis, que se ampara únicamente en el contexto histórico y en la monstruosidad¹⁶⁶.

El propio carácter simbólico del arte románico y su función adoctrinadora ligaron las imágenes a su contexto religioso, político y social inmediato, como se defiende en los postulados teóricos de este estudio¹⁶⁷, razón por la que resulta improcedente desvincularlas de su tiempo y entorno para defender la preservación de una significación primigenia. Las figuras antiguas como el centauro son resucitadas en virtud del nuevo mensaje del que serán portadoras, que no siempre coincide con su simbolismo original¹⁶⁸, como sucede con el tema de la *Femme aux serpents*, representación de la lujuria derivada de la antigua Tierra romana¹⁶⁹. Es evidente que los monjes medievales bebieron de las fuentes clásicas y que su formación se basó en el latín de los padres y de algunos autores paganos. Pero el modo en que los teólogos plenomedievales utilizaron ese conocimiento de las letras clásicas no tiene nada que ver con la arraigada noción actual del clasicismo como modelo, vigente sólo a partir del Renacimiento. Como critica lúcidamente R. Pernaud, la nueva relación con la Antigüedad entablada en el *Cinquecento* ha sido erróneamente aplicada al estudio del arte medieval. Sin embargo, para los artistas de este tiempo, la Antigüedad no se imita ni sirve de modelo, sino que constituye un tesoro a explotar, una fuente que se emplea sólo al servicio de nuevos fines, principalmente doctrinales¹⁷⁰.

¹⁶³ Weisbach (1949), p. 157; Adhemar (1939), pp. 179-182. El centauro representa en la antigua Grecia el contraste entre salvajismo y cultura, entre *physis*, naturaleza, y *nomos*, ley o costumbre, Kirck (1973), p. 184

¹⁶⁴ Pinedo (1930), pp. 109, 114.

¹⁶⁵ Martínez de Lagos (1993), pp. 162-163.

¹⁶⁶ Se refiere al friso de centauros y sirenas atrapadas junto a figuras desnudas, identificada con la representación de las fuerzas del mal y de los *infieles* musulmanes, como contrapartida del programa historiado del dintel que ilustra la salvación y triunfo del cristianismo igualmente adaptado al contexto de cruzada para la autora, Kenaan-Kedar (1986), p.129.

¹⁶⁷ En el Capítulo I, apartado 3.

¹⁶⁸ Los clérigos y hombres medievales interpretaban los textos antiguos sometiéndolos a una relectura cristiana "Tout texte comme tout fait ou toute figure de l'Antiquité juive ou romaine portait des sens multiples dans le domaine moral et spirituel", Hervé (1996), p. 17. Así, Hervé señala que Ulises atado al mástil de su navío para resistir al canto de sirenas constituía se interpretaba como el cristiano tentado por el diablo, el cual permanecía distante asiéndose a la cruz *Ibidem.*, p. 17. Sobre el uso o la imitación de formas clásicas, tomadas de sarcófagos y relieves romanos al alcance de los artistas románicos en beneficio de nuevos significados, ver Prado-Vilar (2008), pp. 173-199, especialmente pp. 178-179. Este artículo analiza la inspiración en el Sarcófago de Husillos, con la historia de Orestes, que es reinterpretado para representar el pasaje de fratricidio de Caín sobre Abel.

¹⁶⁹ Adhémar (1939), pp. 197-200; Monteiro Arias (2005 c), pp. 55-64.

¹⁷⁰ Pernaud (2003), pp. 20, 26, 41.

Por otro lado, el rechazo cluniacense hacia la cultura antigua y pagana hace improbable que la imagen románica del centauro pretendiera transmitir los valores que recibiera en la literatura clásica, sin una cristianización del mensaje. A partir del año 1000 los abades de Cluny trataron de evitar que sus monjes leyeran a los clásicos paganos poniéndoles en guardia contra la "infección espiritual" que emanaba de la antigua Roma¹⁷¹. Abades benedictinos como Mayol recomendaban a los monjes limitarse a lecturas cristianas, mientras Odón y Hugo (constructor éste de la tercera iglesia de Cluny) alertaban sobre los peligros de leer autores como Virgilio¹⁷². La expansión e importancia de la cultura monacal hizo que la vida religiosa estuviera en gran medida determinada por la ascesis, la cual "como valor y como factor de poder alcanzó una significación enorme en la Edad Media occidental"¹⁷³.

La cultura clásica, que había sido repudiada por pagana entre los Padres de la Iglesia, no sería deliberadamente recuperada como modelo a seguir en tiempos plenomedievales hasta el esplendor de la escolástica en el s. XIII¹⁷⁴, permaneciendo en manos de unos pocos. Surgen entonces los romances de Antigüedad, inspirados en personajes y narraciones del mundo clásico. Pero, incluso en estas obras, se reconoce la voluntad de adaptar los antiguos mitos y héroes a los valores cristianos del momento. En este contexto se inscribe la creación de poemas como el *Libro de Alexandre* y sus homónimos franceses¹⁷⁵ que recomponen una vida mítica de Alejandro Magno. En estos, el antiguo rey macedónico se convierte en prematuro paladín del cristianismo, llegando a contraponerse su figura de modo anacrónico a la de los *moros*: "Bienveié que por home _nunca serié vengada, / ca moros e judíos _ temié la su espada"¹⁷⁶.

De este modo, debe descartarse la interpretación del centauro románico como indicio de admiración por la literatura clásica, pues las imágenes adosadas al templo religioso respondieron a un programa iconográfico prediseñado conforme a directrices ortodoxas marcadas por las autoridades eclesiásticas, dirigiéndose al pueblo iletrado para transmitir enseñanzas morales, y huyendo de formas hedonistas. En este sentido, y dada la censura hacia la cultura grecorromana, sólo tendría coherencia la recuperación de un

¹⁷¹ Duby (1993), p. 77. Si bien es cierto que el hecho de que estas prácticas fueran censuradas implica su existencia. Pero siendo los clásicos rechazados oficialmente sus temas no pudieron ser aceptados para el programa iconográfico de una iglesia. Por otro lado, el rechazo a los clásicos no es un elemento nuevo en Cluny, pues emerge con la propia cultura cristiana y se manifiesta de modo evidente en figuras como la de San Jerónimo arrepentido por haberse abandonado a las letras paganas.

¹⁷² Weisbach (1949), p. 26.

¹⁷³ "...Condición previa para ello fue la convicción de la vanidad el mundo y de sus engaños, la sima entre Dios y el mundo o la Naturaleza terrenal, entre la bienaventuranza celeste y esta vida manchada por el pecado" *Ibidem.*, p. 26.

¹⁷⁴ Si bien la influencia clásica en la Escolástica se reduce principalmente a aspectos filosóficos tratando de conciliar la razón con la fe cristiana, Panofsky (1986), pp. 21-30.

¹⁷⁵ *Alexandreis de Châtillon* y el *Roman de Aleixandre*, en *Libro de Alexandre* (ed. 1978), Introducción por Jesús Cañas Murillo, p. 25.

¹⁷⁶ *Libro de Alexandre* (ed. 1978), vv. 2332-2333, a-b, p. 358.

antiguo *ídolo* pagano como forma alusiva al demonio¹⁷⁷. Por otro lado, la tipología del centauro románico es poco frecuente en los sarcófagos romanos: girado sobre sí mismo para apuntar con su arco, el centauro románico recuerda más a la figura del Sagitario. Por ello, es probable que este motivo fuera asociado con la astrología, conocida en el contexto cristiano románico en gran medida a través de los musulmanes¹⁷⁸ siendo el Sagitario representado en los tratados árabes de aquél tiempo¹⁷⁹. A veces el Sagitario, como signo zodiacal, aparece siendo atacado por un caballero¹⁸⁰. Además, numerosos trabajos han demostrado que la influencia islámica, ejercida tanto desde al-Andalus como desde Oriente a través de las cruzadas, fue determinante para el restablecimiento, a partir del s. XII, del gran abandono y olvido en que había caído la cultura clásica en Europa¹⁸¹. El canal de transmisión hispanomusulmán también sirvió para la aparición de motivos decorativos clásicos en el arte cristiano occidental¹⁸², e incluso bizantinos¹⁸³. Sin embargo resulta interesante señalar que los centauros del friso del Partenón ateniense, que aparecen abalanzándose sobre las mujeres lapitas en la boda de Pirítoos, constituyeron una alusión a los persas, en tanto que enemigos políticos del momento degradados en la figura animalizada del centauro¹⁸⁴. Por otra parte, la asociación de los musulmanes a los persas no resulta infrecuente en el contexto de la lucha ideológica contra el Islam¹⁸⁵.

¹⁷⁷ Wirth señala la existencia de una representación románica de Mithra atacando al toro con un turbante como ejemplo de modificación de modelos clásicos, por lo que no es extraño que los antiguos "ídolos" paganos se asociaran con el islam, Wirth (1999), p. 287. En las descripciones de Mandeville en su libro de *Viajes* (c. 1356) se habla del centauro como de un ídolo, mientras en un libro de Horas bajomedieval de duque de Berry Mahoma aparece representado como un caballo con cabeza humana y larga barba bífida ante el que se sacrifica a un niño, Camille (2000), p. 176, fig. 88.

¹⁷⁸ Dunlop (1959), pp. 5-15, D'Alverny (1947-48), p. 70.

¹⁷⁹ Un magnífico estudio sobre los tratados astrológicos musulmanes orientales medievales en Caiozzo (2003), apareciendo la figura del Sagitario en Figs. 6, 7, 16, 41, 42, 52, 62, 111, 159, 176, 192, 211, K y láminas 1 y 2.

¹⁸⁰ Moralejo Álvarez (1977/2004), pp. 125-126, cita la pila de Guardo donde el Sagitario es enfrentado por un guerrero armado, a pesar de aparecer como signo del zodiaco junto a otros dos.

¹⁸¹ Davy (1964), p. 37; Dunlop (1959), p. 16; Papadopoulos (1977), p. 83, incide en el olvido de la cultura clásica previo a la llegada de los musulmanes a Occidente.

¹⁸² Caballero Zoreda (1994), pp. 321-348; Monteiro Arias (2004), pp. 84-105.

¹⁸³ En palabras de Carbonell "vemos el arte islámico como vehículo de comunicación del arte bizantino", Carbonell (1998), p. 201.

¹⁸⁴ Se trata de una alusión a la batalla de Maratón (490 a. C.), Tarbell (1929), pp. 226-231; García Gual (2003), p. 39. Quiero expresar desde aquí mi agradecimiento a Eduardo Kavanagh por esta interesante observación. La iconografía del persa en el mundo griego y de los bárbaros en el romano constituye el antecedente figurativo de la imagen del judío y del musulmán en la Edad Media, manifestándose en elementos tan evidentes como el gorro frigio. El uso del arco es otro de los elementos que vincula a los antiguos persas con los musulmanes del momento (por influencia de éstos los musulmanes adoptan el instrumento guerrero), además de ser una región convertida al Islam y definitoria de importantes aspectos de la cultura y el arte musulmán. Este procedimiento de la iconografía griega antigua se ha denominado *elipsis*, por el cual un evento mitológico alude a un acontecimiento histórico contemporáneo, siendo ésta la función primigenia de la mitología. No obstante, en el mundo griego los centauros no llevan arcos, pues representan el máximo salvajismo y no pueden ir acompañado de un instrumento fabricado. Por el contrario, nuestros centauros sí se han armado con el arco, inherente a su figura, en virtud de su alusión a los musulmanes.

¹⁸⁵ Como indica Williams, la identificación de los judíos con los cristianos y de los persas con los árabes no es algo raro dentro del contexto ideológico de *Reconquista* en la Península, pues así lo asimilaban los cristianos de al-Andalus reflejándose en algunas ilustraciones de los Beatos, Williams (2004), p. 300.

Las razones de la recuperación de la figura clásica y de su gran profusión en la escultura románica han de buscarse en el contexto inmediato, pues sólo sabiendo lo que esta imagen evocaba para los fieles que acudían a la iglesia entre los siglos XI y XIII podremos comprender su función y significado.

2. 2. LA LUCHA ENTRE EL CENTAURO Y EL GUERRERO CRISTIANO

Como ha sido dicho, el centauro aparece frecuentemente en el románico luchando contra el *miles christi*. Lo encontramos en iglesias tan emblemáticas para la iconografía antiislámica como la de Santiago en Agüero, donde veíamos al guerrero cristiano combatiendo contra el musulmán, identificado éste por su escudo decorado con crecientes lunares (Fig. 14 del Capítulo II). En la misma portada y del lado opuesto, otro capitel presenta un soldado esgrimiendo su espada que lucha contra un centauro que le apunta con el arco (Figs. 87 y 88). El deterioro de la piedra impide reconocer la presencia de algún creciente lunar que vinculara esta figura con el enemigo religioso. Pero, igual que las bestias previamente analizadas, el hecho de que el centauro se enfrente al caballero cristiano permite una interpretación contextualizada al pasaje. En algunos casos, la alusión del centauro al musulmán viene sugerida también cuando lucha contra un ser fabuloso, pues porta turbante (Figs. 146 a 148).

En el interior de la basílica de Armentia un centauro arquero atrapado por tallos, señal ésta de condenación eterna¹⁸⁶, dispara a la figura del caballero cristiano que permanece libre de ramaje (Fig. 89). Tras el cristiano, un jinete musulmán esgrime un arco (Fig. 90), pues la técnica de montar *a la jineta* lo delata, como veremos. En Irache reaparece el centauro orientando su enorme arco hacia el caballero cristiano, quizá un arco troqueo árabe o *higazi*, como los anteriores¹⁸⁷, si bien la suerte del combate ya está echada, dado que el híbrido recibe la lanza en el pecho (Fig. 91). Junto a esta escena, es un infante quien clava su lanza en el centauro arquero anticipándose a su ataque (Fig. 92).

Aunque algunos autores han señalado que el tema del centauro arquero es de origen francés¹⁸⁸, es en el arte hispano donde lo hallamos con más asiduidad. En la portada de la Virgen de la Peña en Sepúlveda vemos al centauro atacando por la espalda a un noble caballero provisto de cota de malla (Fig. 93), aunque el centauro aparece frecuentemente sólo, bien en un canecillo, bien en alguna arquivolta como la de Vallejo de Mena, donde se sitúa sobre unos peones equipados con sus espadas (Fig. 94).

¹⁸⁶ Sobre el baquetón de la arquivolta y los tallos que encierran a figuras como indicio de condenación, Moralejo Álvarez (1988/2004), p. 317, Sebastián (1994), p. 317, Wirth (1999), pp. 278-280.

¹⁸⁷ El llamado “arco torqueo o sarraceno” es un arco de metro y medio de alto, que se cree fue introducido en Europa a través de las cruzadas, y aparece normalmente en heráldica, Valero de Bernabé y Márquez (2003), p. 310. Boudot-Lamotte (1968), p. 6.

¹⁸⁸ Gaillard (1938), p. 227.

El indicio más claro que relaciona al ser mitológico con el combatiente musulmán es el uso del arco, siendo este instrumento el más frecuentemente atribuido a los árabes, bereberes y turcos en el arte europeo. Así lo veíamos en el dintel de la catedral francesa de Angulema, donde Marsiles llega malherido a Zaragoza rodeado por sus hombres que portan ballestas (Fig. 13 del Capítulo II). Más significativo aún es el soldado arquero, tullido y de tez oscura del mosaico pavimental de la catedral de Lescar (Fig. 95). Realizado en el s. XII, la curiosa prótesis de madera del arquero *sarraceno* ha suscitado gran interés por parte de los historiadores, que coinciden en que se trata de un hispanomusulmán por ser en al-Andalus donde los cirujanos emplearon este tipo de ortopedia¹⁸⁹. Además, el obispo responsable de esta obra, Guido, participó en las luchas aragonesas contra los musulmanes, por lo que el mosaico pudo ser encargado para ilustrar sus experiencias ultrapirenaicas¹⁹⁰. En el infierno del tímpano de Sainte Foy de Conques aparecen figuras portando arcos entre los condenados, insinuando la carga negativa de este instrumento guerrero (Fig. 97). También en Italia el arco es el atributo de los combatientes musulmanes en las escenas de guerra religiosa, pues en el mosaico perdido de la catedral de Brindisi (c. 1178) los *infieles* que atacan a Roldán y sus hombres lo hacen con arcos¹⁹¹ (Fig. 69 del Capítulo II).

En las ilustraciones de cruzadas como las del Manuscrito de Oxford, los musulmanes aparecen atacando sistemáticamente con arcos o ballestas, especialmente en las escenas del sitio de Antioquia¹⁹². Así, puede decirse que el arco es el arma más asiduamente asociada al combatiente musulmán en el arte, y permanece a lo largo de los siglos, apareciendo en las *Grandes Chroniques de France* (Fig. 96) de principios del s. XIV¹⁹³ y en la mayor parte de las escenas de batalla de Santiago *Matamoros*, llegando hasta sus últimas representaciones decimonónicas¹⁹⁴ (Fig. 98).

¹⁸⁹ Legrand (1970), pp.19-29 y Labau (1972), pp. 89-96. Aunque el mosaico ha sido desplazado de su lugar original y desfigurado, reuniendo las figuras de modo distinto a como estuvieran originalmente, el arquero con prótesis es una de las que conservan sus elementos originales. Se habla de este tipo de prótesis como de un elemento empleado únicamente por los cirujanos andalusíes en el contexto occidental, Labau (1972), p. 95.

¹⁹⁰ A pesar de que el mosaico reconstruido parece representar actualmente una escena de caza, Legrand (1970), p. 94. La imagen también se interpretado como una simple fantasía, ante la imposibilidad de encontrar explicaciones, Labaud (1972), p. 96, recoge esta opinión de Lanore con la que se identifica.

¹⁹¹ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 98.

¹⁹² Riley-Smith (1995), pp. 37, 59, 139, 149.

¹⁹³ *Les Grandes Chroniques de France*, British Museum, Londres, Royal 16 G VI, fol. 168r, tomado de Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig. 282.

¹⁹⁴ Iconográficamente las flechas han sido asociadas a los ejércitos musulmanes en el arte cristiano durante todos los siglos desde que apareciera la representación de Santiago en la batalla. Un ejemplo reseñado por Cabrilla lo constituye una xilografía de 1592 en la que Santiago a caballo arremete contra el ejército musulmán que se defiende con flechas, Cabrilla Cíezar (1999), p. 60. En un grabado de 1664, Santiago lucha contra los musulmanes que aparecen representados con grandes mostachos y turbantes, con flechas, lanzas, carcaj a la espalda, así como escudo cilíndrico. En 1708 Antonio Aldemunde graba en su imprenta compostelana un Santiago Matamoros campeando sobre cadáveres musulmanes que aún empuñan alfanjes, flechas o gumias, *Ibidem.*, p. 69.

2. 2. a. EL USO DEL ARCO POR LOS MUSULMANES MEDIEVALES

La atribución de este arma al enemigo religioso, que tan arraigada parece estar en la figuración artística, encuentra su razón de ser en la realidad histórica. Los árabes usaron arcos antes de ser musulmanes, probablemente por influencia persa, y existen noticias que atestiguan el uso del arco por Mahoma y su pueblo desde los primeros años del Islam. Un *hadith* recoge la recomendación del Profeta de la práctica de la arquería como ejercicio, recomendación perpetuada por importantes imanes¹⁹⁵. De este modo, la tradición islámica estuvo, desde su origen, muy apegada al uso del arco, estableciendo que el propio arcángel Gabriel habría dado uno a Adán, siendo empleado después por Abraham quien lo transmitiría a Ismael¹⁹⁶. La existencia de tratados árabes de arquería y la rememoración de los arqueros más celebres de la historia del Islam demuestran el apego de los musulmanes por este instrumento guerrero¹⁹⁷.

Sabemos que el arco y la ballesta fueron usados en tiempos románicos por los musulmanes¹⁹⁸ y concretamente en al-Andalus,¹⁹⁹ adquiriendo la arquería una gran importancia simbólica tradicional en el Islam. Esta significación puede ser indicativa de un posible origen indio ancestral, donde el arco es el arma real por excelencia²⁰⁰.

La utilización de flechas contra los cristianos llegó a ser habitual en la Península, hasta el punto de que el derecho islámico recogía la prohibición del empleo de flechas envenenadas contra los correligionarios²⁰¹. Los arqueros de élite o *rumat* jugaban un papel clave en la estrategia militar andalusí ya antes de la irrupción almorávide, pudiendo atravesar con sus flechas la cota de malla²⁰².

Personajes representativos de la *Reconquista* como Sancho Ramírez murieron por disparo de flecha (en el sitio de Huesca en 1094, dos años antes de su conquista cristiana)²⁰³. Según la *Primera Crónica General de España* (hacia el último cuarto del s. XIII) los musulmanes contaron en sus huestes con mujeres negras de cabellos rapados que

¹⁹⁵ Boudot-Lamotte (1968), pp. 7-9, 26. El propio Mahoma fue un excelente arquero según algunas fuentes árabes que rememoran su brillante actuación en la batalla de Uhud. Los ejercicios de arquería están ilustrados en algunos manuscritos árabes como el 2824 de la BN de París, *Ibidem.*, pp. 28-30.

¹⁹⁶ *Ibidem.*, p. 26.

¹⁹⁷ *Ibidem.*, pp. 26-28.

¹⁹⁸ Soler del Campo (1993), p. 62, y Soler del Campo (1986), pp. 61-87. La arquería tiene una importancia simbólica tradicional en el mundo islámico que se mantendrá hasta época moderna, en parte derivada de la antigua India, Coomaraswamy (1943), pp. 105-118.

¹⁹⁹ Tanto por la infantería como por los jinetes, Nicolle (1984) Vol. I, pp. 236-237. Sobre la ballesta *Ibidem.*, Vol. I, p. 138.

²⁰⁰ Coomaraswamy (1943), pp. 105-106.

²⁰¹ Maíllo Salgado (1983), p. 36, lo extrae del *Mujtasar* de Jalil ibn Ishaq (s.XIV).

²⁰² Lot (1946), Vol. II, p. 259.

²⁰³ Este hombre, que había sucedido a su padre Ramiro I en el gobierno de Aragón (quien también perdió la vida de mano de *infieles*), fue parte activa de la toma de Barbastro en 1064, viajando cuatro años después a Roma para ofrecerse en vasallaje al papa y acordando unos pagos anuales. Ramiro I fue el promotor del castillo románico de Loarre y participaría en otras causas contra moros ayudando a Alfonso VI en Sagradas (1086) y en la defensa de Toledo (1090), Flori (2001 a), pp. 129-146.

servían de eficaces arqueras²⁰⁴. Otras fuentes recogen la importancia de los arqueros montados musulmanes, caballería ligera designada “mauros mittit ad tarthara” en *La Chronica latina de los Reyes de Castilla*, al hablar de la batalla de Alarcos²⁰⁵. También las crónicas hispanoárabes atestiguan la existencia del cuerpo de arqueros como elemento clave dentro de la estrategia de ataque musulmán²⁰⁶.

Pero también en Oriente las flechas fueron arma favorita de los turcos selyúcidas que llegaron a Asia Menor en el s. XI, siendo guerreros temibles y conocidos por su mortífera destreza como arqueros ecuestres²⁰⁷. Así lo atestiguan crónicas como la *Historia Anónima de la Primera Cruzada* donde los turcos rodean con frecuencia a los cristianos lanzando flechas y jabalinas. Este instrumento les granjea la victoria en matanzas como la de Civitot (1096)²⁰⁸. En una ocasión, el cronista dice de los turcos “Pensaban asustar a la nación de los francos con la amenaza de sus flechas”²⁰⁹. En esta crónica se llega a aludir al hecho de que los turcos son enterrados con sus arcos y saetas²¹⁰. Tan característico será este arma en el enemigo que encontramos como recurso narrativo el tópico del sol oscurecido en la batalla por la lluvia de flechas lanzadas²¹¹, presente ya en antiguas narraciones guerreras como en la de la batalla de las Termópilas de 480 a. C.²¹².

No obstante, en la *Crónica Anónima* existen también algunas referencias al uso de flechas por los cristianos, si bien son más reducidas y se refieren a arqueros a pie, siendo generalmente citadas junto a las lanzas y las espadas²¹³. Pero sólo tras el contacto guerrero con los musulmanes fueron introducidas esas armas arrojadizas en el equipamiento cristiano, permaneciendo como instrumento distintivo de los enemigos. También la ballesta parece haberse introducido en *Francia* tras la Primera Cruzada²¹⁴, a imitación del

²⁰⁴ Barkai (1984), p. 242, recoge el texto de esta crónica: “...et traye consigo una mora negra que traye trezientas moras negras consigo, et todas eran trasquiladas, sinon sennas vedijas que trayen encima de las cabeças... aquella mora era tan apercebida et tan maestra de tirar del arco torqui, que era maravilla, et por esta razon diz que la llamavan los moros en aravigo nugeymath turquia, que quiere decir “estrella de los arqueros de Turquía”, caps. 955, 956.

²⁰⁵ Soler del Campo (1993), p. 64.

²⁰⁶ Una táctica de enfrentamiento directo empleada por los musulmanes según el cronista árabe al-Turtusi (1059-1130) era la colocación en primer término de infantes arrodillados con escudos, lanzas y jabalinas, con la intención de inmovilizar la carga de caballería. Tras ellos se situaban los arqueros, cuyas flechas podían atravesar la cota de malla, y detrás los caballeros musulmanes acometían su ataque, Guichard (2001), p. 246, nota 82.

²⁰⁷ Fletcher (2005), p. 86. Los turcos introdujeron cuerpos enteros de arqueros como era típico de Asia central, Nicolle (1976), p. 158.

²⁰⁸ *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), rodean a los cristianos en el tercer relato, 9, pp. 46-47; sexto relato, 18, pp. 90-91. Batalla de Civitot, Primer Relato, 2, pp. 10-11. Los turcos matan a muchos cristianos con las flechas, *Ibidem.*, Noveno Relato, 29, pp. 152-153, siendo el ataque con flechas el único reiterado numerosas veces como propio de los sarracenos, Décimo Relato, 32, pp. 176-177.

²⁰⁹ *Ibidem.*, Tercer Relato, 9, pp. 50-51.

²¹⁰ *Ibidem.*, Séptimo Relato, 18, pp. 94-95.

²¹¹ *Ibidem.*, Sexto Relato, 17, pp. 84-85; séptimo relato, 18, pp. 92-93.

²¹² *Historias de Heródoto* (ed. 1977), Libro VIII, Vol VIII; *Bibliotheca Historica*, Diodoro de Sicilia (ed. 2006) Vol. III, Libro XI, pp. 105-328.

²¹³ Así lo vemos en la narración del asedio de Nicea, *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), Segundo Relato, 8, pp. 38-39; y en la toma de Jerusalén, *Ibidem.*, Décimo Relato, 39, pp. 214-215.

²¹⁴ Reinaud (1848), pp. 205 y ss.

arco de pie musulmán *qaws al-rigl*²¹⁵, siendo tenida por arma maldita y desleal en virtud de su eficacia mortal²¹⁶. No en vano, su uso fue condenado por el papa en el II Concilio de Letrán (1139), donde era denominada “*artem mortiferum et Deo odibilem*”, prohibiendo la Iglesia su uso entre cristianos, pero permitiendo dirigirla contra herejes e infieles²¹⁷. Se ha indicado que los reinos cristianos peninsulares adoptaron la ballesta por influencia de los soldados francos que vinieron a las Navas de Tolosa en 1212²¹⁸, si bien era un instrumento habitual en al-Andalus.

2. 2. b. LA ASIMILACIÓN DEL ARCO A LOS MUSULMANES EN EL IMAGINARIO POPULAR CRISTIANO

Del uso habitual del arco y la ballesta por los musulmanes se pasa a la noción generalizada en el ámbito cristiano occidental de ser un arma característica del enemigo y, aun en los tiempos en que los cristianos la adoptaron, los cantares de gesta la atribuyen sistemáticamente al *sarraceno*, en tanto que arma indigna del cristiano.

Como se ha visto, el *Cantar de Mio Cid* apunta a la lanza y la espada como instrumentos de ataque establecidos para los cristianos:

“Por lanças e por espadas auemos de guarir
si non en esta tierra angosta non podriemos bivi[r]”²¹⁹

Mientras, el *Poema de Fernán González* describe las armas del enemigo:

“[Los] turcos [e] alarabes, essas gentes ligeras
que son por en batallas vnas gentes çerteras,
trraen arcos de nervyos e ballestas çerberas,
destos venien llenos senderos e carreteras.”²²⁰

También en los cantares de gesta franceses el elemento más significativo que diferencia al caballero cristiano del musulmán es el arco. Bancourt indica que la épica franca habla raramente de su uso entre los cristianos, quedando restringido a los *infieles*²²¹. En ésta, aparece con frecuencia el *topos* del prisionero cristiano utilizado como diana viviente por los *sarracenos*, que le lanzan flechas al modo del martirio del santo

²¹⁵ Boudot-Lamotte (1968), p. 6.

²¹⁶ Seguret (1995), pp. 97-98.

²¹⁷ Conciles œcuméniques médiévaux (ed. 1974), Vol. I, Latran IV.

²¹⁸ Valero de Bernabé y Márquez (2003), p. 312, en heráldica la ballesta simboliza un intrépido guerrero dispuesto a vencer o morir en el intento.

²¹⁹ *Cantar de Mio Cid* (ed. 1997), 43, vv. 834-835, pp. 266-267. Lanza y espada son habitualmente asociadas a los cristianos en su combate contra los musulmanes “Trezientas lanças son todas tienen pendones / Seños moros mataron todos de seños golpes” vv. 723-724, pp. 252-253.

²²⁰ *Poema Fernán González* (ed. 1973), XVI, p. 73.

²²¹ Bancourt Vol. II, 957.

Sebastián²²². De este modo, podría decirse sin temor a equivocarse que el elemento más significativo que diferencia al caballero cristiano del musulmán en la literatura épica es el empleo del arco por parte del segundo. Así lo vemos en la *Chanson d'Aspremont* (c. 1190) donde el destacamento cristiano es atacado con una lluvia de flechas en sucesivas ocasiones²²³, que destacan por su número: "Tantes saites, ars jetans et legier"²²⁴. Muchas otras gestas atribuyen el uso del arco a los *infieles*²²⁵. En los pocos casos en que no es un musulmán quien empuña el arco, los cantares presentan a los arqueros como enemigos de Dios²²⁶. Por ello, el uso de la ballesta por cristianos en la épica es extraordinario. *Fierabras* (c. 1170) ofrece un ejemplo: Carlomagno manda ir a buscar una ballesta para matar a la gigante Amiette²²⁷. El uso del mortífero instrumento en este pasaje tiene un carácter excepcional y casi solemne, siendo el tirador el propio Carlomagno y la víctima un ser diabólico que una vez abatido, vomita fuego²²⁸. Otra muestra de las malas connotaciones que adquieren arco y ballesta en la mentalidad del momento la tenemos en *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, donde se denomina "mal ballestero" a un personaje malvado, avaro y no precisamente guerrero²²⁹.

2. 3. CENTAUROS ARQUEROS ROMÁNICOS COMO REPRESENTACIÓN DE LOS MUSULMANES

La asimilación insistente de los musulmanes al arco y la flecha constituye un caso paradigmático de influencia de la realidad histórica sobre la epopeya y la leyenda²³⁰ y convierte al centauro arquero románico en una representación procedente de la idea del musulmán consolidada en el imaginario cristiano occidental. Como hemos visto en el Capítulo II, los códigos de caballería reflejados en las gestas convierten las armas empleadas en un factor determinante de la categoría social y religiosa, existiendo armas

²²² *Ibidem.*, Vol. I, p. 189.

²²³ En La *Chanson d'Aspremont* (ed. 1970), v. 3524, Vol. I p.113. En vv. 4412-4414, se atribuye ese uso a los musulmanes africanos. Otros versos no dejan lugar a dudas sobre la atribución del uso de esta arma cuando incluye en el equipamiento musulmán: "Fierent d'espees et traintent d'ars faitis/ Et frans refierent o brans d'achier forbis,/ Et as espiels acerés et brunis", vv. 8878-8880, Vol. II, p. 89. También se habla del pobre equipamiento guerrero musulmán indicando que sólo están provistos de arco, en vv. 9808-9810, Vol. II, p.118.

²²⁴ *Ibidem.*, Vol. II, v. 6916, p. 28.

²²⁵ Bancourt (1982), Vol. II, p. 953. Indica la existencia de arqueros musulmanes en canciones como *Couronnement de Louis* (v. 641), *Anséis de Carthage* (vv. 10.425 y ss) y *Entrée d'Espagne* (v. 11.366). En *Aspremont* se alude también al carcaj, *Chanson d'Aspremont* (ed. 1970), v. 9810, Vol. II, p.118. También los encontramos en la Canción de Roldán (ed. 1959), p.111, vv. 2071-2075.

²²⁶ Bancourt (1982), Vol. II, pp. 958-959.

²²⁷ En vv. 5060-5064, *Fierabras* (1966), p. 153.

²²⁸ Este pasaje de *Fierabras* no es un pasaje aislado, pues Bancourt señala su similitud con otro de los *Narbonnais* donde la ballesta es empleada excepcionalmente para salvar al héroe cristiano del suplicio, *Narbonnais* vv. 5165-5179; Bancourt (1982), Vol. II, p. 959.

²²⁹ Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *Los Milagros de Nuestra Señora*, *Los Dos Hermanos*, 244, p. 45.

²³⁰ Bancourt (1982), Vol. I, p. 190.

indignas del caballero cristiano y otras que le son propias y otorgan una cierta distinción²³¹. Así, el empleo de una u otro arma no es arbitrario y casual, sino completamente determinante de los valores peyorativos o favorables que quieran atribuirse a los personajes. En este sentido, las gestas constituyen una fuente muy valiosa para la interpretación del arte esculpido. Si el arco y las flechas aparecen como elementos negativos y sólo propios de los *infieles* en la literatura épica, podemos suponer que recibieron una significación similar en la imagen artística contemporánea²³². La epopeya, como la escultura, estaba dirigida al ámbito popular, con un amplísimo radio de alcance²³³. Por otro lado, el pensamiento monástico y clerical occidental no debió encontrar descabellada la concepción del centauro como representación de un combatiente ecuestre, pues las *Etimologías* de San Isidoro (copiadas sistemáticamente en todos los *scriptoria* medievales occidentales) señalan precisamente este origen para su figura:

"Los Centauros toman el nombre de su aspecto, esto es el híbrido entre hombre y caballo, de los que algunos dicen que fueron caballeros de Tesalia que, por el hecho de que corrían tanto durante la batalla semejan un cuerpo único de caballo y hombre. De ellos se cree que fueron inventados los Centauros"²³⁴.

Un aspecto concede aún más lucidez a la creación de esta iconografía en relación con los musulmanes: la técnica de montar *a la jineta*. La compenetración del arquero con su caballo, la agilidad y libertad de movimientos que las crónicas destacan de los saeteros musulmanes, vendría perfectamente sintetizada en la figura del centauro que fusiona los cuerpos del jinete y el equino. El centauro aparece en el románico girado sobre sí mismo disparando hacia atrás y esto es exactamente lo que permitía la técnica ecuestre árabe, basada en los estribos cortos que no alcanzaban más abajo del abdomen del animal. Al montar con las piernas encogidas se propiciaba la unión directa entre jinete y corcel, y una gran agilidad de movimientos²³⁵. La monta *a la jineta* permitía el dominio del caballo mediante la presión de las rodillas y dejaba libres las manos para el manejar el arco, facilitando el giro del torso y permitiendo disparar en el momento de la huida²³⁶. Este sistema aparece retratado en piezas de arte hispanomusulmán desde el s. X, como el Bote

²³¹ Herman (1969), pp. 319-330.

²³² Raynaud se limita a señalar que el arco y las armas arrojadizas tienen una connotación negativa en el arte pleno y bajomedieval, Raynaud (1990), p. 121.

²³³ Alborg (1992), pp. 100-114.

²³⁴ Traducción que Michelina di Cesare ha tenido la amabilidad de hacer para mí y que agradezco desde aquí, Isidori Hispalensis Episcopi (ed. 1966) *Etymologiae sive Originum*, XI, 3; 37: "Centauris autem species vocabulum indidit, id est hominem equo mixtum, quos quidam fuisse equites Thessalorum dicunt, sed pro eo quod discurrentes in bello velut unum corpus equorum et hominum viderentur, inde Centauros fictos adseruerunt".

²³⁵ Cabrillana Ciénzar (1999), p. 48.

²³⁶ Pérez Higuera (2001), pp. 38-40.

de al-Mugira (Museo del Louvre), en la arqueta de Leyre (Museo de Navarra, Pamplona) y en las ilustraciones de los Beatos²³⁷.

La elástica movilidad del soldado montando *a la jineta* era impensable para el caballero cristiano, el cual, cargado con pesada armadura, montaba *a la brida*: con las piernas completamente estiradas y una gran rigidez que sólo permitía atacar de frente²³⁸. Las crónicas de cruzada hablan de esta monta *a la brida* como propia de los *soldados de Cristo*²³⁹. También las crónicas árabes atestiguan una consciencia sobre la diferencia entre la caballería ligera andalusí, de ataque rápido, y la artillería pesada de los cristianos. Ibn Jaldun recogía en el s. XIV:

"Desde que hay hombres, los guerreros no han tenido más de dos maneras de combatirse: cargar a fondo en líneas, o atacar y correr. La primera manera ha sido empleada por todos los pueblos extranjeros durante la sucesión de generaciones. La segunda es la de los árabes y los beréberes"²⁴⁰.

El estilo de monta de los arqueros y su capacidad de disparar en la huída causó grandes bajas entre los cristianos, revistiendo a la *jineta* de unas connotaciones muy negativas en las fuentes latinas. El uso del arco entre los musulmanes es considerado en los cantares como indicio de cobardía, como una prueba del temor del enemigo a acercarse²⁴¹, mientras en las crónicas simboliza el engaño y la traición, al permitir el disparo por la espalda durante la retirada. Tan característico resultaba para los cristianos este modo de girarse de los arqueros, distintivo también de nuestros centauros románicos, que se le asignó un nombre: *tornafuy* o *torna fuelle*; siendo "Una de las cosas del mundo con que los christianos son más engannados"²⁴². A esta técnica atribuyeron las fuentes hispanas la derrota de Sagrajas (1086) y el arzobispo Jiménez de Rada describía la batalla de las Navas de Tolosa indicando "los árabes]... [no sólo atacan mientras huyen, sino que en su huída se revuelven con violencia"²⁴³.

También en Oriente los cruzados se sorprendieron del ataque inesperado en el momento del repliegue. Gilberto de Nogent, escasos años después de la Primera Cruzada, describía la sorpresa de los cristianos ante la agilidad y movilidad del enemigo, acostumbrado a lanzar flechas durante su huída:

²³⁷ *Ibidem.*, p. 39, aunque se ha señalado erróneamente que no se generalizó en al-Andalus hasta la invasión de la tribu bereber de los zenetes, en el s. XIII, Cabrillaña Cíezar (1999), p. 48.

²³⁸ Soler del Campo (1993), pp. 157-158.

²³⁹ Se habla de Trancrède, ese "caballero de Cristo", que monta a la brida, Histoire Anonyme de la Première Croisade (ed. 1924), Cuarto Relato, 10, pp. 58-59.

²⁴⁰ Cita recogida por Pérez Higuera (2001), p. 38.

²⁴¹ "En mi entender no se atreven a aproximarse", Canción de Roldán (ed.1959), p.111, v. 2073.

²⁴² Término empleado por el infante don Juan Manuel en el *Libro de los Estados*, a principios del s. XIV "Una de las cosas del mundo con que los christianos son más engannados, et por que pueden ser desbaratados más aína, es si quieren andar al juego de los moros o faziendo espolonadas a tornafuy; ca bien cred que en aquel juego matarían et desbaratarían cient cavalleros de los moros a trezientos de christianos, et ya muchas vezes muchas gentes et huestes de christianos fueron desbaratados en estos engannos et maestría de los moros", Juan Manuel (ed. 1974), *Libro de los Estados*, Cap. IXXIX, 85 d, vv. 20-26, p. 154.

²⁴³ Recogido por Pérez Higuera (2001), pp. 41-42.

"Les nôtres étaient en effet dans l'ignorance totale de leur habilité à chevaucher, de leur étonnante capacité à éviter nos charges et nos coups et, en particulier, de l'habitude qu'ils ont de continuer à combattre même pendant leur fuite, en tirant des flèches"²⁴⁴.

Este *torna fuelle*, que tanto llamó la atención de los cristianos, no es otra cosa que el *kycadj*, ejercicio recogido por los tratados de arquería árabes que especifican el modo brusco en que ha de girarse el arquero para disparar a un enemigo que se encuentre tras él²⁴⁵. Sólo a finales del s. XIV los ejércitos castellanos incorporan equipos de caballería ligera armados *a la jineta*, pero la contraposición de ambas técnicas como identificadoras de los colectivos religiosos será característica en la iconografía y así aparece en las ilustraciones de las *Cantigas*²⁴⁶.

En el capitel de Armentia ya citado, vemos que el arquero ha de plegar las piernas por llevar estribos más cortos que el caballero cristiano, situado tras él (Fig. 90). En ocasiones no es el arquero, sino un simple jinete musulmán el que se gira sobre el caballo en el momento de ser derrotado (Fig. 92 del Capítulo II)²⁴⁷. El mosaico de Brindisi (c. 1178) también recoge esta técnica, presentando un arquero musulmán girándose y disparando hacia atrás (Fig. 69)²⁴⁸. Lo mismo muestran el resto de escenas de combate contra el centauro vistas hasta el momento. También encontramos este modo de montar en el jinete del tímpano del Cordero en San Isidoro de León, quien, portando un abultado turbante, se gira para apuntar con su arco al Cordero Místico (Fig. 99). El jinete arquero representa a Ismael, quien "llegó a ser un gran arquero" según el Génesis²⁴⁹ en una clara alusión al enemigo musulmán en tanto que descendiente de aquél, identificación audazmente descubierta por Williams²⁵⁰. Otras referencias bíblicas otorgaban un carácter negativo al arco y pudieron ser leídas como prefiguración de los musulmanes²⁵¹.

²⁴⁴ Guibert de Nogent (ed. 1996), III, vv. 639-651, pp. 158-159. Traducido del latín por Flori (1997), p. 77.

²⁴⁵ Boudot-Lamotte (1968), p. 30.

²⁴⁶ Ilustración Cantiga CLXXXVII, Biblioteca Nacional, Pérez Higuera (2001), pp. 42-43, fig. 4.

²⁴⁷ Se trata del excepcional ejemplo del claustro de Santa María la Real de Nieva (Segovia), que presenta al cristiano acometiendo al musulmán, el cual aparece girado y tratando de frenar inútilmente la lanza de su oponente con su rodela redonda. Además de portar turbante, abre la boca para mostrar los dientes de modo casi caricaturesco, Sánchez Sierra (1992), pp. 94-212, fig. 31.

²⁴⁸ Las inscripciones atestiguan que se trata de la lucha de Roland y sus hombres contra los *sarracenos*, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig. 68.

²⁴⁹ (Génesis 21, 20). Ismael es el hijo que Abraham tuvo con su esclava Agar antes de fecundar a Sara por voluntad divina, y la tradición ha establecido que los musulmanes descienden de él, de ahí sus denominaciones medievales como agarenos, sarracenos o ismaelitas. Una tradición musulmana considera que fue Ismael y no Isaac el protagonista del sacrificio, Schapiro (1943), p. 135.

²⁵⁰ Williams (1977), pp. 8-10. Su interpretación del tímpano es aceptada por gran parte de la comunidad científica. Serafin Moralejo definió este trabajo como iluminador y definitivo, Moralejo Álvarez (1977/2004), p. 111 y añade algunos datos que competan la interpretación de Williams. Señala que Agar errante sola en el desierto representaba para San Isidoro la imagen de la Sinagoga "sine sacerdotio et sacrificio", San Isidoro, *Quaestiones in Vetus Testamentum. In Genesim*. P. L. LXXXIII, col. 248, *Ibidem.*, p. 114. No obstante, la inicial atribución del tímpano a 1115 por Williams pierde consistencia ante el reciente estudio del edificio mediante la metodología de la Arqueología de la Arquitectura, por el equipo de Luis Caballero Zoreda (CSIC), en el que tuve el privilegio de participar. Las conclusiones del mismo apuntan a la finalización del templo actual a

La figura del centauro arquero resulta así enormemente apropiada para dotar de connotaciones negativas a los saeteros musulmanes, representando con acierto figurativo su característico *torna fuelle*. No en vano, la destreza en el dominio del caballo y la rapidez de movimientos de los jinetes andalusíes llevaron al propio al-Hakam II a compararlos con centauros²⁵².

Por otro lado, aunque la posición de giro sobre sí mismo es característica de los Sagitarios, debe descartarse la posible alusión al periodo del año por parte del centauro arquero de acuerdo con los argumentos expuestos, que vinculan el arco a la guerra, salvo en los casos donde aparece inserto en un calendario como en la portada del Cordero de San Isidoro o, de modo más dudoso, en las Platerías de Santiago de Compostela²⁵³ (Figs. 100 y 101). Pero también en estos casos existe una relación clara con el Islam: la analogía entre ambas figuras no contradice la tesis defendida en este apartado, sino que refuerza su alusión al enemigo religioso. Ismael se identificaba para Beda el Venerable (primer tercio s. VIII) con el "sagittarius" como imagen del pueblo judío "iugulando hostias legis", ligando la genealogía de Ismael a los árabes, y viendo en ese pasaje veterotestamentario la profecía que anunciaba la invasión de Hispania por los musulmanes²⁵⁴. Además, la *Crónica Profética* (del ciclo de Alfonso III) anuncia la próxima liberación del yugo musulmán cuando se cumplan los 170 años en arreglo a los 170 eras concedidas a Ismael, que se describe como aplastando a los pueblos con sus "saggitae" y se presenta como ascendiente directo de Mahoma²⁵⁵.

La imagen del Sagitario pudo ser asociada con la astrología y la astronomía árabe, pues sabemos que los estudios andalusíes de este tipo fueron pioneros en Occidente²⁵⁶ y que el Sagitario aparecía repetidas veces representado en sus tratados²⁵⁷. En el *Poema de Almería* queda palpable la noción de los musulmanes como supersticiosos adoradores de

mediados del s. XII, probablemente en tiempo de Alfonso VII, tras lo que la edificación colapsa de modo inmediato y es reparada en las décadas sucesivas. Deseo agradecer a Fernando Arce (CSIC) la explicación de este proceso. Por otro lado, existen antecedentes tipológicos de este tema en cruces irlandesas del s. VIII, Raw (1967), pp. 391-394, que han sido conectados por algunos autores con la representación de Ismael, Kantorowicz (1960), pp. 57-59.

²⁵¹ Es coherente que la atribución del arco a Ismael fuera entendida como una profecía sobre los musulmanes por los exegeta cristianos, pues este arma adquiere en el Antiguo Testamento unas connotaciones negativas. El arco simboliza el poder militar y particularmente el de las naciones impías y orgullosas, por ello se indica repetidas veces que éste ha de ser destruido por Yahvé, Osías (1, 5), Jeremías (49, 35; 51, 56), Ezequiel (39, 3), Salmos (46, 10); Feuillet (1966), p. 244. Además, el arco se asocia en la Biblia a los reyes orientales como el asirio, el etíope, el persa y a los faraones egipcios, *Ibidem*, p. 233.

²⁵² Según Pérez Higuera (2001), p. 39.

²⁵³ Es difícil saber si el centauro de las Platerías perteneció a un calendario, pues se trata de una pieza reaprovechada posiblemente procedente de la puerta de la Azabachería. Algunos autores lo describen como el Sagitario (Curros (1991), pp. 181-182, fig. 59), y otros prefieren relacionarlo con el centauro, Beigbeder (1969), p.82, opción ésta más probable dada la presencia de una sirena pez.

²⁵⁴ Beda el Venerable, *Hexaemeron*, IV, P. L. XCI, col. 159, Moralejo Álvarez (1977/2004), p. 114. Se trata de un sacerdote inglés que se vio influido por la obra de San Isidoro.

²⁵⁵ Edición de Gómez Moreno (1932), pp. 576-577; 624-625.

²⁵⁶ Dunlop (1959), pp. 5- 15, D'Alverny (1947-48), p. 70.

²⁵⁷ Imágenes de tratados árabes orientales en Caiozzo (2003), Figs. 6, 7, 16, 41, 42, 52, 62, 111, 159, 176, 192, 211, K y láminas 1 y 2.

los astros, indicándose "Tal pueblo bárbaro fue perjudicial para sí mismo. Adora los meses, anuncia los espadas que han de venir"²⁵⁸. La idea de los musulmanes como versados en estas artes fue popular, pues algunos cantares de gesta recogen la figura de un *sarraceno* astrólogo con poderes adivinatorios²⁵⁹. En las crónicas de cruzada también se asocia el Zodíaco a los turcos, llegando a crearse la figura prototípica del adivino musulmán que lee en los astros el futuro triunfo del cristianismo²⁶⁰, en un claro intento por emplear esta noción con fines propagandísticos. Serafín Moralejo ya veía influencias de los tratados astrológicos árabes en algunos zodiacos y sagitarios románicos franceses²⁶¹, indicando que la presencia de estos zodiacos respondió a una actitud contraria a la astrología árabe por parte de las autoridades eclesiásticas conforme a la patrística, que es rotunda en la catalogación de estas artes como saber demoníaco²⁶². Por otro lado, el Sagitario de León ofrece rasgos claramente negativos (Fig. 100), al ser mordido por serpientes. El zodiaco de San Isidoro es para Moralejo resultado de la censura por parte de las autoridades religiosas hacia la astronomía que estaba llegando a los reinos cristianos desde al-Andalus. Señala que la polémica anti-islámica que inspiraba la iconografía del tímpano, reaparece sobre este zodiaco en un plano "científico", siendo "l'exposition de la loi de la Grâce à opposer au fatalisme cosmique, aux prétendues lois de la nature, de la science «agarienne» ou «ismaélite»"²⁶³. Resulta interesante comprobar que el zodiaco aparece también en la arquivolta exterior del tímpano central de la Magdalena de Vézelay, donde se dispone un mensaje íntimamente relacionado con la legitimación y la propaganda de la Primera Cruzada, en el tímpano central del nártex²⁶⁴. Por otro lado, la astronomía se situó en el centro de la disputa teológica pues, ante algunos textos árabes que reflejaban la creencia de que la duración de su poder imperial estaba regulada por las fuerzas astrales, se produjo una respuesta polémica en Occidente bajo la forma de una "astrología moralizada"²⁶⁵. Quizá la presencia del Zodíaco en algunas iglesias construidas por los

²⁵⁸ "Barbara gens talis sibimet fuit exitialis. Adorat menses, venturos nuntiat enses." Poema de Almería (ed. 1950), vv. 15-17, pp. 166 y 188.

²⁵⁹ Es el caso de Galienne, personaje femenino musulmán de sugerente nombre procedente de la *Canción de Mainet*, del s. XII, vv. 45-48, 85-89, 98-99, según Bancourt (1982) Vol. II, p. 608. El talento en la adivinación de este personaje procede del conocimiento de las estrellas y los astros, además de ser la hija del emir de Toledo, siendo en esa ciudad donde estas ciencias estaban muy desarrolladas y donde se tradujeron importantes obras de astronomía.

²⁶⁰ En la *Historia Anónima de la Primera Cruzada* personajes como la madre de Courbam lee en los astros el destino final de la guerra en la que los cristianos vencerán. El Zodíaco se asocia a los musulmanes en pasajes como el de Alepo, donde se dice haber descubierto mediante observaciones astrales e ingeniosas investigaciones, así como innumerables presagios, que los cristianos vencerán, *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), noveno relato, 22, pp. 124-125.

²⁶¹ Moralejo Álvarez (1977/2004), p. 117.

²⁶² *Ibidem.*, p. 118, incluye diversas referencias.

²⁶³ *Ibidem.*, (1976/2004), p. 128.

²⁶⁴ Katzenellenbogen (1944), pp. 141-151, especialmente p. 146. Aunque este autor lo interpreta aquí como la dimensión cósmica del alcance de la Misión de los Apóstoles, cabría reconsiderarla a la luz de las investigaciones de Moralejo.

²⁶⁵ Asociándose Venus y Marte a los musulmanes, y la influencia de Júpiter y el Sol a los cristianos, Moralejo Álvarez (1977/2004), p. 128, nota 142.

cruzados en Tierra Santa guarde alguna relación con estos aspectos de disputa doctrinal²⁶⁶. No obstante, es posible que Sagitarios y centauros recibieran idénticas consideraciones en el románico, pues el centauro sin arco es muy infrecuente, y se ha señalado que el término *Sagittarius* se había convertido en sinónimo de *Centaurus* en el s. XII²⁶⁷. Por otro lado, el Sagitario astronómico conservó largo tiempo un vínculo con la imagen del musulmán: en un maravilloso reloj planetario de 1510 encargado por Lorenzo de Medici, el Sagitario presenta la banda acabada en dos flecos característica de la representación del musulmán (Fig. 160).

La imagen del centauro permitiría así representar al enemigo en el combate, insistentemente asociado al arco y la flecha, asignándole además una condición bestial peyorativa. Al igual que el centauro clásico, esta imagen hacía referencia a la lujuria, al desenfreno característico propiciado por su parte animal. Además, se ha llegado a señalar un simbolismo fálico asociado a la flecha²⁶⁸, en perfecta concordancia con el desenfreno carnal del centauro, siendo la lujuria un rasgo principal de los musulmanes en las fuentes cristianas antiislámicas²⁶⁹. Así, la figura del centauro yuxtaponía con audacia varias nociones sobre el enemigo: la de bestia/demonio, la de ágil arquero y la de lujurioso.

En algunos casos como en un canecillo de la Virgen de la Peña de Sepúlveda (Fig. 102), vemos cómo el ser fabuloso presenta un cuerpo poco esbelto, pudiendo tratarse del "honocentor" u onocentauro, híbrido de hombre y asno del que habla Isidoro en sus *Etimologías*²⁷⁰ y Pierre de Beauvais en su *Bestiario*²⁷¹. La mitad animal de estos centauros alusivos al Islam podría, por tanto, ser de asno y no de caballo. Recuérdese que los musulmanes se consideran descendientes de Ismael, aquél que "Será un onagro humano" según el Génesis (16, 12), apelativo que la polémica antimusulmana explotaría largamente: "e la letra del hebrayco dize que devia ser velut onager, conviene a saber, asno silvestre"²⁷². Además, sabemos que la figura que cabalga sobre un asno en ocasiones

²⁶⁶ En la iglesia cruzada de la Anunciación en Nazareth se esculpió un zodiaco, Jacoby (1986), p. 146.

²⁶⁷ Leclercq-Marx (2006), p. 38.

²⁶⁸ Guerra (1978), pp. 272-273. La flecha es para San Isidoro una referencia al relámpago característico de los meses a los que se corresponde el signo zodiacal: "Escorpio y Sagitario son llamados así por el relámpago en este mes, el Sagitario es el hombre deformado de piernas equinas al que se añade la flecha y el arco para explicar el rayo que cae en este mes. Por ello se llama Sagitario"; "Scorpium quoque et Sagittarium propter fulgura mensis ipsius appellaverunt. Sagittarius vir equinis cruribus deformatus, cuius sagittam et arcum adiungunt, ut ex eo mensis ipsius fulmina demonstrarentur" Isidori Hispalensis Episcopi (ed. 1966) *Etymologiarvm sive Originvm*. III, 71, 30, Deseo agradecer a Michelina de Cesare la traducción de este texto.

²⁶⁹ Sobre la imputación del pecado de la lujuria a los musulmanes ver el Capítulo IV, apartado 2.

²⁷⁰ "Onocentauro se dice que se llama por tener un aspecto mitad hombre mitad asno, y así también los hipocentauros de los que se cree que unían la naturaleza del caballo con la del hombre"; traducción que Michelina di Cesare ha tenido la amabilidad de hacer para mi y que agradezco desde aquí, Isidori Hispalensis Episcopi (ed. 1966) *Etymologiarvm sive Originvm*, XI, 3; 39: "Onocentaurum autem vocari eo quod media hominis specie, media asini esse dicatur; sicut et Hippocentauri, quod equorum hominumque in eis natura coniuncta fuisse putatur."

²⁷¹ *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, en Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), p. 32.

²⁷² Pedro Pascual, *Sobre la seta mahometana*, I, VIII, 4, recogido por Tolan (2001 a), p. 263.

sirvió para representar la obstinación del que persiste en su error religioso, aplicándose al judío en ilustraciones de manuscritos comprendidas entre finales del s. XII y el XV²⁷³.

También el asno, como el centauro y los musulmanes, sirve de ejemplo de lascivia entre los autores de la época como Rabano Mauro, lo que ha servido a Seidel para identificar a los burros de una arquivolta de Aulnay con los árabes, los *ismaelitas*, por ser asociados al asno en el Génesis²⁷⁴. Ya Eulogio de Córdoba comparaba el gesto del almuédano llamando a la oración con el de un asno, que canta "con las mandíbulas desencajadas a la manera de un asno" su "rebuzno de impiedad", siendo un calificativo dirigido igualmente por los musulmanes peninsulares hacia los cristianos²⁷⁵. También el *Bestiario Divino* de Guillaume le Clerc hablaba del asno como del demonio que habría de emitir sonoros bramidos el día que los árabes sucumbieran ante los cristianos²⁷⁶. Así, la parte bestial de estos arqueros podría ser de asno en algunos casos en virtud de la asociación bíblica, del mismo modo en que el Ismael con turbante de la portada del Cordero de San Isidoro de León parece montar sobre un burro, de corto hocico y patas anchas (Fig. 99). También el arquero negro de Lescar, portador de una prótesis ortopédica andalusí en la pierna, aparece junto a un burro (Fig. 95), aunque el mosaico ha sido reconstruido pudiendo haber sido alterado el orden de las figuras.

Como he señalado al iniciar este apartado, los centauros son muy numerosos en la escultura románica hispana. Aparecen en canecillos como en el citado de Sepúlveda (Fig. 102), iglesia donde también los encontramos en el interior, pues dos centauros se giran para dispararse recíprocamente (Fig. 103). En Moradillo de Sedano el centauro se gira para apuntar con cabellos ensortijados, como es habitual en el demonio según la famosa descripción de Glaber²⁷⁷ (Fig. 104). Innumerables canecillos, capiteles y algunas pilas bautismales muestran al centauro arquero, generalmente girado sobre sí mismo (Figs. 105 a 123). El centauro aparece también como uno de los monstruos condenados atrapados por tallos (Fig. 108) del reverso de la Cruz de Don Fernando y Doña Sancha (c. 1063, Museo Arqueológico Nacional). También encontramos al centauro arquero portando un bonete cónico característico de la representación del judío y también del musulmán²⁷⁸ (Fig. 124).

²⁷³ Como aparece en el *Hortus Deliciarum* de Herrada de Landsberg (ca. 1181) para mantenerse hasta finales de la Edad Media, Rodríguez Barral (2007 a), p. 183. El asno en el contexto gregoriano se considera un animal inmundo y un símbolo de concupiscencia, y lo encontramos saliendo en primer lugar del Arca de Noé en algunas representaciones románicas en virtud de esa condición, Wirth (1999), p. 385.

²⁷⁴ Seidel (1981), p. 66, p. 117, nota 109.

²⁷⁵ Eulogio de Córdoba (ed.1998), *Apologeticus Martyrum*, 19, p. 202. Resulta curioso comprobar que también los musulmanes peninsulares calificaron a los astures de asnos salvajes, así como de politeístas, cumpliendo con el mecanismo de proyección característico en la polémica hispano-musulmana. Así, indicaba Isa ben Ahmad Al-Razi (fin s. X) que Pelayo, el de Covadonga, no era sino un asno salvaje, Sánchez-Albornoz (1974-1976), p. 232.

²⁷⁶ *Bestiaire Divin* de Guillaume le Clerc de Normandia, en Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), p. 99,

²⁷⁷ Glaber (ed. 2004), *Historias del Primer Milenio*, V, 2, pp. 252-253.

²⁷⁸ Sobre el bonete cónico ver el Capítulo IV, apartado 3.

Otros ejemplos revelan la voluntad de animalizar al arquero, aplicando connotaciones negativas a su representación, a pesar de no recurrir a la audaz metáfora del centauro. Así lo vemos en un capitel de la colegiata de San Isidoro de León, donde una grotesca figurilla parece hacer vanos esfuerzos por cargar una ballesta tensándola con las piernas (Fig. 127). Aún más caricaturescos son los simios que adoptan idéntico gesto en el claustro de Moissac (Fig. 128), habiendo sido señalada esta ballesta como típica islámica²⁷⁹. De nuevo la inspiración procede del mundo bélico coetáneo, pues la ballesta musulmana era conocida también como “arco de pie” por ser cargada con éste, permitiendo tensar la cuerda con la fuerza de ambas manos²⁸⁰. El contexto guerrero viene ratificado por las cabezas monstruosas que soplan a través de unos olifantes en los ángulos. Sabemos, además, que el simio representaba al demonio y los condenados, aludiendo en ocasiones también al *infiel*²⁸¹.

En el interior de la capilla de San Galindo en Campisábalos hallamos una interesante representación del centauro arquero con rasgos negroides (Figs. 129 y 130), que viene a relacionar de nuevo al híbrido clásico con los musulmanes del contexto guerrero vigente. Los hombres negros fueron conocidos en la Península a través de su presencia en las huestes almorávides que engrosaron sus ejércitos con esclavos subsaharianos²⁸². Una temprana fuente oriental, *La Táctica* del basileus León VI el Sabio (fin s. IX a principio s. X), confirma su presencia también en Oriente, indicando que la infantería musulmana se componía de etíopes a caballo con grandes arcos²⁸³. El aspecto físico de estos negros debió suscitar sorpresa y curiosidad entre los cristianos occidentales, pues son muchos los canecillos románicos poblados de cabezas con rasgos raciales negros exagerados²⁸⁴, que vienen a ser la expresión más negativa del enemigo musulmán con el que eran ineluctablemente identificados²⁸⁵.

Aún en el gótico el centauro puede aludir al musulmán en ejemplos como la portada de Santa María de Oite (S. XIV), pues lleva un cuchillo curvo enfundado en su cinturón (Fig. 125). Un siglo más tarde, encontramos al centauro con gruesos labios y

²⁷⁹ Nicolle encuentra grandes similitudes entre estas ballestas cargadas por demonios y las que se muestran en manuscrito egipcio del s. XII de al Tartusi, Nicolle (1984), Vol. I, p. 286, figs. 705 y 542 de Vol. II. No obstante, el autor relaciona la presencia de este motivo del demonio cargando la ballesta en Toulouse con la prohibición papal del uso de la ballesta.

²⁸⁰ Boudot-Lamotte (1968), p. 6.

²⁸¹ Monteiro Arias (2005 c), pp. 75-81, como se trata en el Capítulo IV, apartados 5. 2. y 5. 3.

²⁸² El emir almorávide Taxufin Ben Yusuf, que desembarcó en Algeciras en 1086, contaba con una “guardia negra” compuesta por esclavos procedentes de Sudán y del Shael senegal-nigeriano; García Fitz (2002), p. 89.

²⁸³ “est composée d’Ethiopiens qui portent des grandes arcs. Ils leur mettent devant leur chevalerie, ce qui en impose beaucoup à ceux qui veulent les attaquer [...] Il faut les attaquer d’abord avec des flèches parceque leurs archers à cheval, Ethiopiens et autres qu’ils placent en avant, étant nus sont facilement blessés et prennent aussitôt la fuite”, recogido por Devise (1979), Vol. I, pp. 233, nota 132, tomado de *La Táctica*, P. G. 107, col. 978-979.

²⁸⁴ Gómez Gómez (1997), 105-111.

²⁸⁵ Devise (1979), pp. 69, 82-86, 119. Profundizaré más adelante en la representación del musulmán como un negro en el Capítulo IV, apartado 4.

rasgos negroides en el interior de la puerta sur de la Lonja de la Seda de Valencia (Fig. 126). El híbrido hace aquí sonar el tambor de doble membrana y la flauta²⁸⁶.

2. 4. LA LUCHA DEL CENTAURO CONTRA UN SER MONSTRUOSO

Con frecuencia encontramos al centauro disparando a una sirena o a un ser fabuloso deliberadamente negativo²⁸⁷. La condición fantástica de ambos personajes sitúa la imagen en un plano más alegórico y espiritual que las anteriores, pues las figuras monstruosas aluden generalmente al demonio. Así, en este tipo de escenas, a diferencia de las demás imágenes de lucha analizadas a lo largo de este capítulo, los combatientes no reciben una significación de signo opuesto entre sí, siendo ambos encarnación del mal²⁸⁸. Tampoco resulta extraño en el románico, como veremos, encontrar imágenes donde dos seres maléficos aparecen luchando o en actitud violenta como muestra de un comportamiento reprobable y beligerante. Es el caso de los púgiles que luchan simétricamente, alusivos a la discordia o a la Ira²⁸⁹. Más cercanas aún a la lucha del centauro contra un monstruo, son las imágenes en las que un león encarnando al maligno atrapa a un pecador entre sus garras: el demonio y el malhechor unidos en una acción violenta²⁹⁰. Ambos temas iconográficos respondieron a nociones similares. No en vano, el centauro aparece en Santa María de Ripoll junto al león que ataca a una de sus víctimas (Fig. 132), imagen que puede estar vinculada con la representación del triunfo sobre el Islam²⁹¹. El centauro se enfrenta directamente al león en Revilla de Santullán (Fig. 133), felino de claro carácter demoníaco en este contexto.

Por otro lado, y a pesar de la conjunción de dos seres maléficos en estas escenas, la flecha enviada por el centauro y dirigida a su oponente otorga un papel activo al primero, que alcanza al segundo. La historiografía interpreta la flecha como las tentaciones del maligno²⁹² (pues con éste se identifica al centauro) basándose en los Salmos:

²⁸⁶ Como se explica en el capítulo anterior, el tambor de doble membrana fue típico andalusí y asociado con los musulmanes, si bien los instrumentos pueden encontrar su origen en tradiciones folklóricas. Menos ambiguos resultan los rasgos negroides, que coinciden con los de otro híbrido de la misma puerta (Fig. 190 del Capítulo II) y que deben entenderse como alusión a los enemigos religiosos, como se analiza en el Capítulo IV, apartado 4.

²⁸⁷ Ambas figuras ya eran asociadas en la Antigüedad, pues Virgilio las describe morando juntas en el Infierno en su *Eneida*, VI, Adhémar (1939), p. 182.

²⁸⁸ La representación del centauro arquero es interpretada como símbolo del mal, incluso cuando está disparando a otros animales que pueden presentar un valor igualmente negativo, Weisbach (1949), p. 157. El hecho de que el centauro tenga significación negativa en el románico me llevó en el pasado a interpretar erróneamente como positiva la imagen de la arpía, por haber considerado que se trataba del ataque de un ser maléfico a uno benigno, Monteiro Arias (2005 b), p. 94, siguiendo a Mateo Gómez y Quiñones Costa (1987), pp. 38-47. Otro autores como Martínez Lagos (1993), pp. 160-172 también defienden el posible simbolismo del centauro como Cristo-Sagitario, sin fundar esta opinión en más pruebas que el simbolismo maléfico del receptor de la flecha.

²⁸⁹ Monteiro Arias (2004), pp. 28-35.

²⁹⁰ Los personajes atacados por animales son interpretados generalmente como el pecador atormentado por el demonio, castigado causa de sus pecados, Weisbach (1949), pp. 92-93.

²⁹¹ Según el estudio de Ettinghausen y Hartner (1964), pp. 161-171.

²⁹² Moralejo (1969), p. 645. Pinedo (1930), pp. 109, 114. En lugares como Hormaza (Burgos) encontramos al centauro luchando directamente con un jinete armado con lanza y escudo, lo cual ha sido interpretado por P.

"Los que afilan su lengua como espada, su flecha apuntan, palabra envenenada, para tirar a escondidas contra el íntegro, le tiran de improviso y nada temen. Se envalentonan en su acción malvada, calculan para tender lazos ocultos", (Salmos, 63, 3-5).

Se trata por tanto de la flecha alcanzando al pecador, siendo la flecha el pecado mismo dispuesto a ser introducido por el demonio, padre del pecado en el mundo. Por ello, las escenas en que este ser fabuloso persigue a otro animal representan para la historiografía la lucha por la salvación o condena del alma²⁹³, interpretación verosímil cuando el animal perseguido es el ciervo o un ave, por ser la representación habitual del alma humana²⁹⁴ (Fig. 131). Pero la salvación deja de existir como posibilidad cuando la figura es alcanzada por el pecado/flecha, especialmente si ésta es ya maléfica al presentar forma fabulosa o monstruosa. En esos casos se trata de seres corrompidos alcanzados por el maligno. Como hemos visto, el propio arco degrada a quien lo usa en los cantares de gesta, siendo mayoritariamente el *sarraceno*, y sólo es usado por cristianos en casos muy particulares donde la vileza del adversario lo requiere²⁹⁵. Por su parte, en los romances de Antigüedad, popularizados en el s. XIII, el centauro se identifica con el demonio, siendo designado "terrible enemigo" en el *Roman de Troie*, estando esta denominación estrechamente vinculada con las palabras de Gregorio Magno que habla de Satán como del *antiquus inimicus*²⁹⁶.

A pesar de los indicios que ligán al centauro luchando contra un monstruo con el demonio en sentido genérico, su aparición en la escultura no deja de responder al contexto de la lucha contra el Islam²⁹⁷. La alusión paralela del centauro al maligno y al musulmán coincide con la percepción del enemigo religioso plasmada en las fuentes escritas, que lo demonizan constantemente. A ello apuntan los argumentos expuestos en las páginas precedentes, a saber: la existencia de centauros con turbante o de rasgos

Pinedo como el demonio lanzando inútilmente sus dardos (que representan a las tentaciones) contra los *soldados de Cristo*, Pinedo (1930), p. 109.

²⁹³ Guerra (1978), pp. 271-273, 313-314.

²⁹⁴ El alma como ciervo y ave procede de la concepción del paraíso como jardín en el que pastan las almas bajo forma de ave o ciervos (animales del bosque) que se alimentan del Árbol de la Vida o beben de la Fuente de la Vida, alusiva ésta a la redención proporcionada por Cristo cuyo cuerpo es ingerido por el fiel durante la eucaristía, igual que los animales beben de la fuente. También constituye una referencia evidente al bautismo por el elemento del agua, por lo que el ciervo suele representar al alma bienaventurada. La noción bucólica del Edén celeste aparece desde el arte paleocristiano y se origina en la iconografía romana. La imagen de la Fuente de la Vida rodeada de ciervos aparece con frecuencia en la miniatura carolingia, como en el Evangelionario de Saint Médard de Soisson, de principios del s. IX, conservado en la BN, París, Pijoán (1944), fig. 56.

²⁹⁵ Así lo veíamos en *Fierabras*, en que se emplea contra un dragón cuya negatividad le hace merecedor de tamaño instrumento, vv. 5060-5064, *Fierabras* (1966), p. 153.

²⁹⁶ *Roman de Troie*, vv. 6900-3; Logie (2000), pp. 360-361, recoge más ejemplo de romances antiguos que identifican el centauro con el demonio.

²⁹⁷ Incluso el raro asunto de la centaura amamantando a su hijo aparecido en un capitel de ventana del castillo de Frías, es conectado con el contexto de lucha por las figuras que lo rodean: un jinete con escudo dirige su lanza hacia ella, mientras las demás caras del capitel se recubren de guerreros ecuestres, Pérez Carmona (1959), p. 251.

negroides apuntando a sirenas, el uso del arco por los musulmanes en la Península y en Tierra Santa y las connotaciones negativas del arco como arma del *infiel* en los cantares de gesta, la monta *a la jineta* reseñada por todo tipo de fuentes escritas y el *torna fuelle* característico que vendría retratado por el centauro arquero. La animalización del musulmán en las fuentes y su percepción como lujurioso también amparan esta asimilación.

Por todo ello, el centauro lanzando sus flechas hace referencia tanto al demonio captando pecadores, como al Islam o a los musulmanes propagando su *secta*. La flecha, arma principal característica de los musulmanes de aquél tiempo, permitiría aludir al maléfico mensaje del Islam (la "palabra envenenada" del Salmo) y ejemplificar gráficamente el modo en que alcanza a sus seguidores penetrando en su piel. En tiempos del románico el Islam contaba con numerosos fieles hispanos incluso en los reinos del norte y aún constituía una amenaza, la competencia religiosa. Así, a efectos simbólicos, el lanzador de flechas vendría a representar la antítesis del cristiano alcanzando a su enemigo. En el capítulo anterior veíamos cómo este acto podía plasmar la penetración del mensaje evangélico en el gigante *sarraceno* del dintel de Angulema, donde el arzobispo Turpín hunde su lanza en el cuerpo de Abisme (Fig. 83 del Capítulo II)²⁹⁸.

El enemigo religioso vendría así representado por una figura híbrida y monstruosa, y su mensaje por un arma de efecto destructivo y doloroso, componiendo un icono eficaz para combatir el Islam. El centauro arquero sintetizaba la noción del musulmán como enemigo territorial a combatir (guerrero con arco) y como rival espiritual (ser monstruoso y lujurioso que propaga su mensaje cual flecha traidora).

Encontramos al centauro luchando contra un semejante en equilibrada simetría (Fig. 103), apuntándose recíprocamente, como perfecta síntesis de la idea del musulmán divulgando su pecaminoso mensaje. En estos casos se muestra al centauro-musulmán ante un receptor idéntico a sí mismo que, cual doctrino alcanzado por su flecha, viene a convertirse en un nuevo saetero. Así lo vemos en Rebolledo de la Torre, donde un centauro apunta a otro que porta adarga circular y presenta labios gruesos (Fig. 134). Los centauros arqueros vuelven a enfrentarse en San Quirce de Burgos (Fig. 135) y en Santo Domingo de la Calzada (Fig. 136). Curiosamente, en éste último capitel, uno de los centauros abandona el arco para adoptar el hacha y un gran turbante, siendo el hacha un distintivo del *sarraceno* épico y del plástico, como ha sido expuesto anteriormente²⁹⁹.

Otras escenas presentan una dimensión más claramente espiritual al encontrarse el centauro junto a fieras representativas del maligno. Es el caso de un capitel de San Juan de Duero (Fig. 137) donde el híbrido alza, entusiasta, su arco frente a la bestia apocalíptica

²⁹⁸ Lectura audazmente propuesta por Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp. 32-36.

²⁹⁹ No es el único caso de centauros con hacha. En Aubeton (Francia) dos centauros luchan armados con hacha y escudo circular bajo el Cordero Místico, Adhémar (1939), p. 181.

de siete cabezas. Por su parte, el centauro arquero de San Ginés de Rejas de San Esteban apunta a un monstruo de inmensas fauces que recuerda a un dragón³⁰⁰ (Fig. 138).

En la colegiata de Santillana del Mar un centauro de bonete cónico (característico de los judíos en el arte y, a veces, de los musulmanes, como veremos) está apresado por tallos infernales frente a una serpiente con cabeza de grifo (Fig. 139). Otro centauro dispara a un grifo en San Pedro de Cervatos (Fig. 140), en una escena similar a la de Nuestra Sra. de Tuesta (Fig. 141). El centauro apunta a un extraño trasgo en Duratón (Fig. 142), lo mismo que en un capitel del claustro oscense de San Pedro, aunque es producto de la restauración (Fig. 143). En Santiago de Agüero, donde un centauro combatía al caballero cristiano (Figs. 87 y 88), es la arpía quien empuña el arco para atacar a una especie de búho de alas desplegadas (Figs. 144 y 145).

Asistimos aquí al uso de imágenes con connotaciones simbólicas versátiles, que hacen referencia alternativa al enemigo territorial o al maligno, en función de los contextos, representando frecuentemente a ambos a la vez. Aunque estos simbolismos vagos, herméticos y discontinuos, pueden llevar al lector a desconfiar de identificaciones particulares, la misma vaguedad se observa en el pensamiento teológico del momento plasmado en las fuentes escritas: el bien y el mal fueron nociones muy generales que sirvieron de referencia para censurar y alabar acciones o colectivos humanos concretos³⁰¹. Se habla sobre ellas a veces en un sentido abstracto, y otras en uno específico. La propia tradición polémica antiislámica se servía de la noción del diablo como alentador de los musulmanes y de su vínculo con el Anticristo para desplegar un discurso en dos planos simultáneos: el espiritual y el terreno.

2. 5. EL CENTAURO Y LA SIRENA

De todos los seres fantásticos atacados por el centauro en los relieves románicos, será la sirena la receptora principal de sus flechas, añadiendo nuevas connotaciones a la imagen que se convierte en representación de la lujuria. Este simbolismo es particularmente significativo en el caso de la sirena-pep, mientras la sirena-pájaro o arpía conserva una significación demoníaca más amplia. La primera representa explícitamente la

³⁰⁰ Los habitantes de esta ciudad soriana debieron ver muchos arqueros por estar situada en tierra fronteriza y haber sido una región de importantes fortalezas y atalayas musulmanas conservadas aún a día de hoy. Muchos de los ejemplos escultóricos citados proceden de enclaves igualmente vinculados a las luchas antiislámicas, y resulta imposible contextualizar históricamente cada ejemplo, como ha sido dicho repetidas veces. Por otro lado, los temas iconográficos recogidos en este estudio aparecen generalmente distribuidos por todo el románico, se amparan en textos de diversas procedencias y responden a esa noción elaborada, propagada y generalizada sobre el enemigo.

³⁰¹ La representación animal sirvió especialmente para aludir a los vicios humanos y al mal, como se verá en el capítulo IV. Sabemos así que en el románico los animales representan actitudes y rasgos humanos, siendo los híbridos precisamente la encarnación del "hombre carnal" a través de la mezcla de humanidad y animalidad, Wirth (1999), pp. 291-292.

lujuria, evidenciada por el gesto de agarrarse su doble cola escamada al modo en que las figuras femeninas muestran su sexo de manera sicalíptica, temática ésta frecuente en los canecillos.

La sirena-peza es, por tanto, objetivo frecuente del centauro en la escultura románica, acentuándose el simbolismo fálico de la flecha y el carácter lujurioso del híbrido arquero. Ambas figuras proceden de la Antigüedad clásica, donde ya simbolizaban respectivamente la incontinencia carnal y la tentación fatídica. Su asociación resulta coherente, además, por tratarse de híbridos humano-bestiales. Por esta razón el *Bestiario* de Pierre de Beauvais asociaba el honocentor (centauro con cuerpo de asno) a la sirena³⁰².

Pero el carácter lujurioso de ambas figuras no desvincula la representación de la imagen del musulmán, pues encontramos a centauros tocados con turbante disparando a sirenas. Así lo vemos en Ntra. Sra. de Requijada (Fig. 146), iglesia situada en zona de frontera, y en San Claudio de Olivares, donde un centauro de tocado orientalizador, mezcla de turbante y corona, se enfrenta a un congénere junto a una sirena-peza de cola única, que acompaña la escena al modo de versión femenina del centauro lujurioso (Figs. 147 y 148). Otros centauros, los de Sant Pere de Galligants, portan un bonete cónico o capirote apuntado³⁰³, al tiempo que flanquean a la sirena peza, la cual deja ver sus pechos mientras sostiene con sus manos sendos peces³⁰⁴ (Fig. 149).

La alusión de estas representaciones a los musulmanes se fundamenta en la continua imputación del pecado de la lujuria al enemigo religioso en los textos de refutación antiislámica, en crónicas y cantares épicos³⁰⁵. Los cordobeses Eulogio y Álvaro vertieron esta acusación sobre Mahoma y sus seguidores con palabras descarnadas e injuriosas³⁰⁶. Desde entonces, los textos cristianos occidentales insistieron en invocar la poligamia musulmana con horror, sirviendo de arma arrojadiza contra *moros* y *sarracenos*, y llevando a calificar al Profeta de "lujurioso", "impúdico" y "amador de toda la inmundicia"³⁰⁷. Los escritores cristianos medievales describen y condenan con espanto los

³⁰² *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, en Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), p. 32.

³⁰³ Característico de la representación de los musulmanes en ocasiones, como veremos en el Capítulo IV, apartado 3. Aunque el tocado apuntado ha sido señalado como característico de los judíos en el arte cristiano, también lo es de los musulmanes en numerosos manuscritos europeos de los siglos XIII y XIV donde se representa la leyenda de Roldán, Lejeune y Stiennon (1971), Volumen II, ils. 204-209. Según algunas fuentes árabes y las ilustraciones del *Libro del Ajedrez* de Alfonso X los musulmanes portaban un bonete puntiagudo que surgía del turbante blanco que envolvía la cabeza, Arié (1990 b), p. 85; especialmente los imanes, tocados con capirote puntiagudo *Ibidem.*, p. 95.

³⁰⁴ Aunque el pez fue símbolo primitivo de Cristo en el primer arte cristiano, en época románica era símbolo de lubricidad, Guerra (1978), pp. 269-273.

³⁰⁵ Ya el mito de la batalla de Clavijo integraba la idea del insaciable apetito sexual de los musulmanes concretado en la imposición del tributo de las doncellas cristianas, surgido en el El Privilegio de los Votos, que suele datarse a finales del s. XI por ser atribuido al canónigo Marcio según Cabrilla Cíezar (1999), p. 74. Sobre la lujuria de los musulmanes en la épica Bancourt (1982) Vol. II, pp. 627-628. En los cantares se resalta el rasgo especialmente en las mujeres, que se enamoran del caballero cristiano y adoptan un comportamiento provocativo, p. 741-758. También Canción de Roldán (1959), p.169, vv. 3396-3399 y Carleton Munro 1931, p. 342.

³⁰⁶ Sáez (2006), p. 126. Citas concretas de sus trabajos en el apartado relativo a la lujuria de los musulmanes, Capítulo IV, punto 2. 2. de este estudio.

³⁰⁷ Cantarino (1978), p. 80-81.

excesos sexuales de los musulmanes que comparan con los antiguos romanos, en consonancia con las críticas de los Padres de la Iglesia al mundo pagano. Este paralelismo concede más sentido a la recurrencia a figuras clásicas como el centauro y la sirena para representar el pecado de la carne. Por otro lado, también la sirena-pez aparecerá en su versión masculina con turbante (figs. 155 y 156), evidenciando su alusión al enemigo religioso, como veremos en el Capítulo IV donde se analizan sirenas y arpías en sus distintas fórmulas de aparición³⁰⁸. Me limito, por tanto, a referenciar aquí los casos en que la sirena-pez figura junto al centauro en la escultura, que son numerosos (Figs. 150 a 154).

El centauro arquero aparece también con frecuencia disparando a la arpía o sirena-pájaro, interpretada por los especialistas como una figura demoníaca e infernal que también hace referencia a la tentación traidora de la mujer³⁰⁹. Sirena y arpía eran concebidas en el pensamiento cristiano plenomedieval como metáfora de la atracción sexual, simbolizando tanto las "doctrinas perniciosas" como los placeres del mundo, tal y como revelan los escritos de Hugo de San Víctor, Honoré de Autun y el Sermón para el domingo de Septuagésima³¹⁰. Así, la arpía tiene un claro sentido negativo relacionado con la seducción femenina y se iguala a la sirena en este sentido.

El centauro dispara a una arpía o sirena-ave en la iglesia de San Millán de Segovia (Fig. 157), mientras en el claustro alto de Silos es un extraño híbrido de hombre y pájaro quien recibe la flecha en el ojo (Fig. 158). En la puerta de San Pedro de Olite vemos al centauro disparando a la arpía justo al lado del combate del soldado contra una bestia, vinculando ambas representaciones (Figs. 159). El centauro ataca a la arpía en diversos capiteles donde los tallos se apoderan de ambas figuras señalándolas como condenados (Figs. 161 a 163). También en Francia encontramos esta iconografía, pues en Sainte Croix de Oloron un arquero apunta a una sirena pájaro equipada con un casco cónico (Fig. 164). Por lo demás, conviene señalar que son muy abundantes las figuras monstruosas con cuerpo bestial y cabeza humana que han de interpretarse como la versión más explícita de la representación del pecador bajo forma animal. La alusión de estos seres a individuos queda evidenciada por el rostro de hombre que recuerda su humana condición, a pesar de la deformidad que el pecado ha causado sobre su anatomía.

³⁰⁸ Capítulo IV, apartado 2. 2.

³⁰⁹ Mateo Gómez y Quiñones Costa (1987), p. 43.

³¹⁰ Según Martínez Lagos (1993), p. 166 y nota 61.

2. 6. LOS ARQUEROS HUMANOS

Por último, es preciso señalar la existencia de numerosos arqueros humanos en la escultura románica hispana, si bien su número es muy inferior al de los centauros, que fueron preferidos para representar el uso del arco. El arquero humano más directamente identificable con el Islam es el ya citado del tímpano del Cordero de San Isidoro de León, representación de Ismael como origen genealógico de los musulmanes³¹¹.

Pero otras representaciones de arqueros humanos presentan idénticas concomitancias con la del centauro al girarse para apuntar con su arco, dirigiéndose éste igualmente contra seres bestiales y monstruosos. Es el caso de un capitel de la iglesia de Biota (Fig. 165) donde la fiera receptora de la flecha tiene cuerpo de escorpión o langosta apocalíptica y rostro de perro rabioso con dientes amenazadores. En el restaurado claustro de San Pedro de Huesca un arquero emerge entre las almenas de una ciudad para dirigir su flecha a un cuadrúpedo demoníaco (Fig. 166). Esta escena se halla junto al caballero cristiano venciendo a un monstruo.

Más frecuente es encontrar al arquero apresado por tallos infernales, alusivos al carácter pecaminoso de la figura, que alcanzan también al receptor bestial de su saeta. En la iglesia de la Trinidad en Segovia los arqueros apresados por roleos dirigen sus flechas hacia bestias que son igualmente cautivas de las ataduras infernales (Fig. 167). Muy similar resulta el capitel de San Miguel de Estella (Fig. 168) y el del Claustro de la Daurade, de gran belleza y precisión técnica, donde un arquero retenido por ataduras vegetales dirige su flecha a un ave también aprisionada, como metáfora del alma alcanzada por el pecado (Fig. 169).

Encontramos una escena excepcional en otro capitel del claustro de la catedral de Gerona, donde el arquero ecuestre aparece con la cabeza cubierta por una especie de cendal que se cierra en el cuello recordando a "los velados" almorávides³¹² (Fig. 170). Además, detrás aparece el león atacando al toro, siendo ésta una imagen de origen musulmán que fue reemplazada por los normandos en Sicilia para simbolizar el poder sobre el Islam³¹³. También encontramos numerosos arqueros independientes en canecillos y capiteles, como el de Vizcaínos de la Sierra, que calza, además, albarcas apuntadas (Fig. 171). Claramente musulmanes son los arqueros de San Miguel de San Esteban de Gormaz, como gran parte de las figuras de su programa iconográfico, siendo una población recién conquistada cuando se edifica esta iglesia³¹⁴. En un canecillo de la fachada sur, un arquero porta turbante o bonete mientras carga su ballesta (Fig. 172). Otros dos canes caídos conservados en el interior de la iglesia presentan arqueros que tensan el arco y portan bonete cónico (Figs. 173 y 174). En San Salvador de Leyre una figura (¿femenina?) en cuclillas y con rasgos caricaturescos parece cargar una ballesta (Fig. 175), mientras en el

³¹¹ Williams (1977), pp. 3-14.

³¹² Marín (2001), pp. 150-152.

³¹³ Ettinghausen y Hartner (1964), pp. 161-171;

³¹⁴ Gaya Nuño (1946), pp. 39-40.

claustro alto de Silos dos ballesteros apuntan al árbol que los separa (Fig. 176), reapareciendo el arquero en diversos canecillos románicos hispanos (Figs. 177 a 179).

3. SANSÓN DESQUIJARANDO AL LEÓN COMO METÁFORA DE LA LUCHA CONTRA EL ISLAM

No puede cerrarse este capítulo sin incluir la repetida figura de Sansón desquijarando al león, quizá la más frecuente en todo el románico hispano. Ésta aparece con mucha asiduidad asociada al combate entre caballeros por su disposición, y presenta importantes connotaciones que la vinculan con la lucha contra el Islam a la luz de algunas fuentes escritas. Un autor, G. Curzi, ha apuntado que la presencia de Sansón con el león junto a representaciones de batallas entre cristianos y musulmanes se debe a su significado alegórico de la lucha contra el Islam, siendo ésta concebida como la victoria sobre las fuerzas del mal, identificadas con la fiera³¹⁵. Como veremos, la exégesis medieval convirtió a este personaje veterotestamentario en prefiguración de Cristo en su sacrificio y modelo ideal de mártir que muere matando en aras de salvación.

Como representación alegórica de la victoria del bien sobre el mal y prefiguración del Mesías, Sansón derribando al león aparece con especial profusión en el románico español, así como en el francés. Varias razones llevan a relacionarlo directamente con la lucha contra el Islam, especialmente la analogía establecida en algunas fuentes escritas entre este personaje y el guerrero cristiano que vence sobre los musulmanes.

3. 1. EL PARANGÓN ENTRE SANSÓN Y EL CABALLERO CRUZADO EN LOS TEXTOS

La comparación e identificación de algunos héroes de la lucha contra el Islam con Sansón resulta reveladora de la capacidad del personaje bíblico para encarnar los valores asignados a estos guerreros. Aunque algunos autores atribuyen esta equiparación a la voluntad de otorgar a la lucha presente un significado general de tipo alegórico religioso³¹⁶, el recurso a esta analogía parece menos destinado a abstraer el combate particular que a legitimar y sacralizar la figura contemporánea mediante su identificación con un personaje bíblico³¹⁷.

³¹⁵ Curzi (2007 c), p. 541.

³¹⁶ Ruiz Maldonado (1986), p. 40, según la autora en el *Cantar del Mío Cid* se compara a Rodrigo Díaz de Vivar con Sansón, pero no he hallado dicha alusión.

³¹⁷ Son varios los pasajes bíblicos empleados en el románico en virtud de su capacidad de adoctrinar sobre el presente, estableciendo relaciones entre personajes positivos y negativos con los cristianos y musulmanes coetáneos, amparando las acciones políticas del presente en las Sagradas Escrituras. Sobre este tema ver Monteiro Arias (2007 a), pp. 64-87 y la bibliografía que incluye.

El propio Roldán es comparado con Sansón en la *Historia Turpini*, pues Carlomagno declama al encontrarlo muerto: "¡Oh! brazo derecho de mi cuerpo, barba la mejor, prez de los galos, espada de justicia]... [parecido a Sansón"³¹⁸. También el *Poema de Almería* incluye esta equiparación al indicarse que el conde Poncio tenía la fuerza de Sansón en su lucha contra los musulmanes³¹⁹, así como el conde Ramiro, que era "fuerte en vigor como Sansón"³²⁰.

Será el *Poema de Fernán González* la fuente que establezca el símil más directo de Sansón con los cristianos y del león con los musulmanes:

“Entre el otra terçera de partes d’aquilon,
vençremos, non lo dubdes, a este brravo leon,
ffaras, sy esto fazes, a guisa de Sanson,
quando con las [sus] manos lidio con el bestyon”³²¹.

El *Poema de Mío Cid* no nombra directamente a Sansón, pero incluye un pasaje que contiene para los especialistas importantes reminiscencias bíblicas de la historia de Sansón³²². Se trata del ya citado episodio en el que se escapa un león en el castillo, permitiendo mostrar el coraje del Cid y la innoble cobardía de los infantes de Carrión. No puede obviarse la importancia simbólica del león en este contexto, que es asociado al mal y ejemplo de fuerza proverbial³²³. La reacción del león al ver al héroe, igualmente destinada a resaltar su valentía, y aunque cómica, subraya las semejanzas con las figuras de Daniel y Sansón:

“El Leon quando lo vio assi envergonço
Ante myo çid la cabeça premio y el Rostro finco
Myo çid don rodrigo al cuello lo tomo
E lieua lo adestrando en_la Red le metio”³²⁴.

Igualmente reveladora resulta la indicación en el *Poema* de lo que hacen los hombres del Campeador al ver a la fiera, pues éstos "embraçan los mantos", mientras el Cid "el manto trae el cuello", dando muestra de valor al no protegerse el brazo enrollando su manto³²⁵. En las representaciones románicas de Sansón destaca frecuentemente el

³¹⁸ "...semejante a Saúl y Jonatán", Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXV, p. 497.

³¹⁹ *Poema de Almería* (ed. 1950), v. 164, pp. 175 y 195.

³²⁰ Dentro de la frase "entre todos sobresale como virtuoso, brilla en honradez y supera a sus iguales en probidad; bello como Absalón, fuerte en vigor como Sansón, y en buenas enseñanzas tiene las sabidurías de Salomón" / "in conctis extat honestus, fulget honestate, superatque pares probitate, pulcher ut Absalon, virtute potens quasi Sanson, instructisque bonis, documenta tenet Salomonis", *Poema de Almería* (ed. 1950), vv. 115-119, pp. 172 y 193.

³²¹ *Poema de Fernán González* (ed. 1973), XVII, p. 78.

³²² Así como de Daniel, *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), p. 415, nota 2282, edición de F. A. Marcos Marín.

³²³ Caamaño Martínez (1978), pp. 200-207.

³²⁴ *Cantar de Mío Cid* (1997), vv. 2298-2231, pp. 416-417.

³²⁵ Así lo constata Marcos Martín en la nota 2297, p. 416, de su edición *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997). Los fragmentos citados pertenecen a los versos 2284 y 2297, pp. 414-417.

detalle del manto agarrado al cuello que coge vuelo con la acción, como se aprecia en ejemplos como el de Olmos de Ojeda (Fig. 180) y el de Rebolledo de la Torre (Fig. 181), entre muchos otros. Vemos que el detalle del manto parece algo importante para los artistas, que se esfuerzan por representarlo incluso cuando adolecen de fuertes limitaciones técnicas. La aparición del manto volante en ejemplos como el de San Martín de Rojas (Fig. 182), donde el escultor puede a duras penas cincelar un motivo reconocible, permite suponer que recibió indicaciones precisas sobre la presencia de este manto flotante. También resulta muy interesante la representación de Sansón que encontramos un capitel de la iglesia de Torreandaluz, pues en ésta el héroe enrolla su manto en el brazo para evitar la mordedura del temible animal (Fig. 183). No sorprendería, por tanto, que la imagen de Sansón recordara a las gentes de aquél tiempo el pasaje del Cid que tanto se oía sonar en las plazas.

También se ha comparado la figura del Cid con la de Sansón en virtud del simbolismo de su barba. Recuérdese que Sansón, caudillo y juez de Israel, estaba dotado de una fuerza sobrenatural que procedía de su cabellera, mientras la fuerza del Cid parece residir en su barba, a decir de algunos especialistas³²⁶. En todo caso, la intangibilidad de la barba del Campeador tiene raíces bíblicas. En las Escrituras, el pelo largo nunca cortado es un emblema de la devoción del hombre y su dedicación al Todopoderoso. Sobresale entre los personajes del Antiguo Testamento, especialmente en el de Sansón, quien advierte a Dalila:

"La navaja no ha pasado jamás por mi cabeza, porque soy nazareno de Dios desde el vientre de mi madre. Si me rasuraran, mi fuerza se retiraría de mí, me debilitaría y sería como un hombre cualquiera" (Jueces 16, 17).

Ya en la Biblia se consideraba un gran insulto mutilar la barba de otra persona³²⁷. El propio Yahvé amenazaba a su pueblo con rasurarlo "los pelos de la cabeza, los pelos de los pies y de la barba" (Isaías 7,20). Estas connotaciones insultantes y vejatorias de la agresión sobre la barba parecen tener raíces en la Antigüedad grecorromana³²⁸.

Además de las referencias que comparan a los héroes de la lucha contra el Islam con Sansón, existen otras referencias que equiparan a los musulmanes con los filisteos, enemigos del pueblo de Israel que Sansón derrocara. Los sermones de cruzada como el de Eudes de Châteauroux identifican claramente a los filisteos bíblicos con los *sarracenos* de su tiempo³²⁹. J. Flori ha señalado que la ideología de la *guerra santa* tomó sus modelos de

³²⁶ Manlise Silva (2006), en todo caso era el símbolo de su hombría y virilidad, por eso nadie podía acercarse a ella, y en ella reside su fuerza en un sentido simbólico.

³²⁷ "Entonces Janún prendió a los servidores de David, les rapó la mitad de la barba, cortó sus vestidos hasta la mitad de las nalgas, y los despachó" (2 Samuel 10, 4); y en otro texto: "he dado mis mejillas a los que me arrancaban la barba" (Isaías 50, 6).

³²⁸ Entre los griegos y romanos "mesar la barba" era una expresión proverbial que significaba "mofarse"; entre los latinos se convirtió en una socorrida expresión de los satíricos, y fue empleada por autores como Persio y Horacio, Garci-Gómez (2009?). El autor sitúa estas antiguas nociones en el origen de la actual expresión coloquial "tomar el pelo".

³²⁹ Maier, (ed. 2000), Eudes de Châteauroux, Sermón I, 24, pp. 140-141.

guerreros santificados en el Antiguo Testamento, evocados en las oraciones dirigidas al ejército que se conservan en diversos manuscritos desde el s. XI, donde se asimilan las huestes que entran en batalla con el pueblo de Israel amenazado por sus enemigos en el momento de salida de Egipto, y donde aparece la imploración a Dios de que los enemigos sucumban como Goliath (un filisteo) ante David, los filisteos ante Israel, los amalecitas ante Moisés y los cananeos ante Josué³³⁰.

La asociación resulta coherente incluso dentro del propio Antiguo Testamento donde los árabes y los filisteos aparecen asimilados en su idolatría y en su condición de enemigos repetidas veces³³¹. Cabe, por tanto, profundizar en la significación bíblica de la figura de Sansón y en la exégesis cristiana desarrollada sobre la misma para comprender su identificación con los guerreros de la cruz de tiempos plenomedievales.

3. 2. LECTURA DOCTRINAL DE LA FIGURA DE SANSÓN Y LA COHERENCIA DE SU IDENTIFICACIÓN CON EL *MILES CHRISTI*

El elemento que pudo contribuir de manera más decisiva a la identificación de los guerreros que se embarcaron en la *Reconquista* y las cruzadas con Sansón, es el hecho de que éste mata a los enemigos de su pueblo y muere matando. La consideración de mártires a los caídos en la guerra contra el Islam, que tenían garantizada la indulgencia o remisión de sus pecados al sucumbir ante el enemigo, fue sin duda responsable de la insistente repetición de la imagen de Sansón junto a la de los caballeros enfrentados en las iglesias románicas.

Gran liberador del pueblo israelita frente a la ocupación filistea, Sansón y su historia son descritos en el Libro de los Jueces (Caps. 13-16). Sansón aparece como una figura hercúlea que dispone de una extraordinaria fuerza para combatir contra los filisteos y llevar a cabo actos heroicos y sobrenaturales: luchar contra un león, vencer a un ejército con sólo una mandíbula de burro, o derribar un edificio.

Sansón constituye, además, una de las prefiguraciones mesiánicas más claras. El ángel predijo a los padres de Sansón que su hijo liberaría a Israel de los filisteos, indicando que, por su nazareato (consagración a Dios), no debía cortarse el pelo (Jueces 13). Su gran error fue enamorarse de Dalila, quien, incitada por los filisteos, le sonsaca el secreto de su fuerza. Los filisteos lo capturan, le sacan los ojos y le llevan a Gaza, donde lo retienen como esclavo (Jueces 16, 15-22). No obstante, su pelo vuelve a crecer, de modo que va

³³⁰ Varios ejemplos en Flori (2003), pp. 135, 142.

³³¹ "Y traían de los Filisteos presentes á Josaphat, y tributos de plata. Los árabes también le trajeron ganados, siete mil y setecientos carneros y siete mil y setecientos machos de cabrío", (2 Crónicas 17, 11). "Entonces despertó Jehová contra Joram el espíritu de los Filisteos, y de los árabes que estaban junto a los Etiópes" (2 Crónicas 21, 16). "Y los moradores de Jerusalén hicieron rey en lugar suyo á Ochôzías su hijo menor: porque la tropa había venido con los árabes al campo, había muerto a todos los mayores; por lo cual reinó Ochôzías, hijo de Joram rey de Judá" (2 Crónicas 22:1). "Y dióle Dios ayuda contra los Filisteos, y contra los árabes que habitaban en Gur-baal, y contra los Ammonitas" (2 Crónicas 26,7).

recuperando su hercúlea fuerza. Un día en que los jefes filisteos se reunían en el templo para ofrecer un sacrificio a su dios Dagón por haber puesto en sus manos al enemigo, hicieron llamar a Sansón para entretener a las 3000 personas que allí había. Fue entonces cuando el israelita pidió que le dejaran descansar entre las columnas sobre las que se asentaba el edificio, momento en el que invoca al Señor gritando "Muera yo con los Filisteos", derribando la edificación y matando con ello a más filisteos de los que matara en vida³³².

El pasaje del león resulta un tanto metafórico pero sirvió a la exégesis bíblica como símbolo de lo que había de lograr y como prefiguración de Cristo. El israelita se topa con un leoncillo furioso en el camino y lo despedaza con la fuerza de sus manos. Al volver por el mismo camino comprueba que en el cadáver del león aparece un enjambre de abejas y un panal de miel. Sansón cogerá la miel para comerla y dar de comer a sus padres de ella. La parábola por la que del más temible animal surge dulzura y la idea del león (la muerte) vencido como origen de alimento paradisíaco (salvación) resulta especialmente mesiánica. El pasaje se lee igualmente como metáfora de Jesucristo que, sin armas, doma a los gentiles y les hace aceptar su ley, que es suave y dulce como la miel³³³.

Varios otros aspectos hacen de Sansón una prefiguración de Cristo en el pensamiento teológico. El pasaje de su nacimiento anunciado por un ángel a una madre estéril es muy similar al anuncio del arcángel a la Virgen³³⁴. También se indica a la madre de Sansón: "Él será nazareno de Dios" (Jueces 13, 5), mientras de Jesús se dice que "vino a morar en una ciudad llamada Nazaret, cumpliéndose de este modo el oráculo de los profetas: Será llamado nazareno" (Mateo 2, 23). Igual que el ángel anuncia que Sansón liberaría a Israel de los Filisteos, Gabriel predice a María que Jesús salvaría al pueblo de sus pecados³³⁵. Sansón muere voluntariamente aplastando a 3000 filisteos bajo los escombros de un edificio derribado por él mismo, mientras Jesús decide entregarse a su sacrificio, venciendo con su muerte sobre el poder del demonio y abriendo el camino a la salvación³³⁶.

³³² "La casa estaba llena de hombres y mujeres. Estaban dentro todos los tiranos de los filisteos y, en el terrado, unos 3.000 hombres y mujeres contemplando los juegos de Sansón. Sansón invocó a Yahvé y exclamó: «Señor Yahvé, dignate acordarte de mí, hazme fuerte nada más que esta vez, oh Dios, para que de un golpe me vengue de los filisteos por mis dos ojos.» Y Sansón palpó las dos columnas centrales sobre las que descansaba la casa, se apoyó contra ellas, en una con su brazo derecho, en la otra con el izquierdo, y gritó: «¡Muera yo con los filisteos!» Apretó con todas sus fuerzas y la casa se derrumbó sobre los tiranos y sobre toda la gente allí reunida. Los muertos que mató al morir fueron más que los que había matado en vida. El edificio se vino abajo, de tal forma que mató a más personas al morir de las que había matado durante toda su vida (Jueces 16, 27-30).

³³³ Tonnelier (1952), p. 230.

³³⁴ "Estéril eres y sin hijos; mas concebirás y parirás un hijo" (Jueces 13, 3). El ángel Gabriel dijo a María: "No temas, María, porque has hallado gracia en los ojos de Dios. Sábete que has de concebir en tu seno y parirás un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús" (Mateo 2, 23).

³³⁵ Jueces 13, 5; Mateo 1, 31.

³³⁶ Otros aspectos de la vida de uno y otro son comparables: Sansón arranca durante la noche las puertas de Gaza, donde se hallaba encerrado, y las lleva a través de una guardia de soldados a la cumbre de una montaña (Jueces 16, 13). También Jesucristo, encerrado por tres días en el sepulcro, logra mover la gran puerta de piedra de su sepulcro durante la noche (Marcos 16, 2-6); y después visitará los Infiernos (en la Anástasis o Bajada a los

La imagen de un hombre venciendo sobre una bestia, como hemos visto a lo largo de este capítulo, evocaba de modo evidente la victoria sobre el mal y el demonio. Además, el león encarnaba especialmente la idea del maligno. La asociación de la imagen de Sansón con la del guerrero cristiano en fuentes y arte permitió evocar el carácter sagrado de la contienda y pudo convertirse en una representación metafórica de la misma, otorgando un carácter espiritual al combate terreno con el que era directamente puesto en relación.

3. 3. LA IMAGEN DE SANSÓN DESQUIJARANDO AL LEÓN: SU APARICIÓN JUNTO AL COMBATE ENTRE CABALLEROS Y LA PROFUSIÓN DE ESTA ICONOGRAFÍA

Como he señalado al inicio de este apartado, el tema de Sansón desquijarando al león es posiblemente el más repetido de todo el románico hispano y aparece con profusión en el europeo. De modo habitual, encontramos dos y tres veces la imagen del guerrero veterotestamentario, y en ocasiones reiterado en varias caras de un mismo capitel. Por esta reiteración, algunos autores han querido interpretar la imagen como otro personaje al resultarles imposible la duplicidad de Sansón. Así, Pérez Carmona habla de Gilgamesh, antiguo héroe sumerio vencedor de dos leones³³⁷. Sin embargo, dicha interpretación sólo podría aplicarse a las imágenes de un personaje con dos leones y cabría tratar de encontrar referencias al héroe babilonio en las fuentes de la época, referencias que no he hallado. Otro tanto puede decirse de Hércules, vencedor de dos famosos leones, especialmente del león de Nemea (el primero de sus doce Trabajos), pero figura pagana y, por tanto, mal vista por el pensamiento monástico. Sabemos del conocimiento de este héroe ático, al menos en la literatura más erudita y tardía como el *Libro de Alexandre*, donde hallamos varias alusiones al mismo³³⁸. No obstante resulta poco coherente la recurrencia a esta figura para encarnar valores positivos como los que representa, por el rechazo al mundo clásico que se observa en el seno del pensamiento cluniacense.

Sansón, además de ser una figura recurrente en las fuentes escritas plenomedievales, aparece identificado por inscripciones en diversos ejemplos del arte románico, lo cual constituye la prueba más palmaria de su identidad, dejando de lado las estériles discusiones sobre su identificación con personajes cuya aparición tiene poco

Infiernos, pasaje no bíblico que empieza a representarse en Occidente desde el s. X) rompiendo sus puertas para llevarse a los justos.

³³⁷ Pérez Carmona (1959), p. 161.

³³⁸ En diversa ocasiones se compara a Alejandro Magno con el héroe, “semejaba Hércules”, v. 15 d; Libro de Alexandre (ed. 1978), p. 101. Esta obra no permite asegurar que Hércules fuera popularmente conocido, pues este poema es Mester de clerecía, realizada en ámbito erudito, y además pertenece a la tendencia ya tardía de recurrencia al mundo clásico de finales del s. XII y principios del XIII.

sentido dentro del programa iconográfico de una iglesia románica al ser desconocido para las gentes³³⁹.

A pesar de las escasas inscripciones que encontramos en la escultura románica, varios ejemplos aclaran la identidad del forzado, como en San Quirce de Burgos donde el epígrafe reza "SANSON FORTISSIMVS"³⁴⁰. También en el claustro francés de San Pedro de Moissac (c. 1100) encontramos a Sansón identificado por la inscripción "SASON"(Fig. 184). Por otro lado, en la mayoría de los ejemplos escultóricos destaca la larga melena del personaje identificándolo con el "nazareno" veterotestamentario.

Son muchos los ejemplos donde se vincula directamente la figura del héroe libertador de su pueblo con las escenas guerreras y con temas iconográficos directamente relacionados con la lucha contra el Islam. Uno de los más demostrativos es el tímpano de San Pelayo de Mena en Burgos. De nuevo la inscripción viene a esclarecer la temática del tímpano que sería indescifrable en su ausencia. En éste, encontramos a Sansón desquijarando al león junto al martirio de San Pelayo de Córdoba. Así lo indica la inscripción que reza "EGO SU(m) PELAGI(us) CORDUBA"³⁴¹, en alusión a la vida y ejecución del joven gallego supuestamente degollado en Córdoba en 925. La historia de este mártir narra que fue tomado prisionero con sólo 14 años por Abderramán III y salvajemente martirizado mediante desmembramiento por tenazas de hierro. El móvil de tal ensañamiento fue, según la leyenda, la resistencia al requerimiento por Abderramán de favores sexuales³⁴². En el centro del tímpano se observan cuatro figuras de pie maniatadas, mientras arriba siete cabezas con busto y alas o brazos han sido interpretadas como las almas de los mártires que se elevan al cielo o los ángeles que honran el sacrificio de los cristianos³⁴³ (Fig. 185). A la izquierda, Sansón desquijara al león, simbolizando la derrota de los enemigos presagiada por este personaje (que obtiene la gloria en el reino de los cielos) y prometida a los cristianos en el *Apocalipsis*, tantas veces interpretado en esta época como la futura victoria sobre el Islam. A la derecha, un personaje es engullido por otro león, representando éste al pecador (¿Abderramán III?) condenado al infierno en una iconografía habitual que surge en el tímpano de Jaca³⁴⁴.

³³⁹ En palabras de Nuño González "la única referencia para la mayor parte de estas personas era su propia época y sólo algunas élites intelectuales conocían los brillos de la civilización clásica, sobre todo en el ámbito del pensamiento, un tiempo que sin embargo no era para envidiar pues no había sido iluminado por la verdadera fe", Nuño González (2004), p. 46.

³⁴⁰ Pérez Carmona (1959), p. 165.

³⁴¹ Así la transcribe Pérez Carmona (1959), pp. 287-288.

³⁴² *Pasionario Hispánico* (ed. 1995), pp. 309-321. No son pocos los indicios de culto a este joven mártir de manos musulmanas, cuyas reliquias fueron llevadas a San Isidoro de León. Otra inscripción en la iglesia de San Pelayo en Perezancas (Palencia) podría evidenciar la misma advocación "IN NOMINE DOMINI NOSTRI IHESU XPISTI SUB HONORE SANCTI PELAGI PELAGIO ABAS FECIT IN ERA MCXIII OBTINENTE REX ILLEFONSE IN LEGIONE" del año 1076 según recoge Gómez Moreno (1934), p. 90. No obstante el San Pelayo citado en esta última podría muy bien ser el de Covadonga.

³⁴³ Pérez Carmona (1959), p. 287, el autor identifica la figura de Sansón como una figura a caballo que podría encarnar al ejecutor de la sentencia. No obstante, ésta lleva las manos a las fauces del animal encajando en el prototipo de Sansón, que frecuentemente aparece montado sobre el león como se observará en las figuras recogidas en este apartado.

³⁴⁴ Sobre este tímpano Caamaño Martínez (1978), pp. 200-207.

Otro relieve emblemático en la representación de la lucha contra el Islam contiene la imagen de Sansón desquijarando al león. Se trata del famoso Sarcófago de Doña Sancha (c. 1097), ya analizado en el capítulo precedente donde, junto al combate del cristiano contra el musulmán (íntimamente relacionado con el ambiente que vivió la infanta), encontramos de nuevo a Sansón desquijarando al león (Fig. 186). La relación no puede ser más clara: el combate de los caballeros se equipara con el de Sansón contra el felino, santificando al guerrero cristiano y demonizando al musulmán: expresando en términos espirituales la lucha terrena³⁴⁵. También en Santa María de las Victorias de Carrión de los Condes, donde veíamos al caballero victorioso aplastando al enemigo con su cabalgadura en el flanco derecho de la portada (Fig. 122 del Capítulo II), hallamos a Sansón con el león situado a la izquierda en perfecta simetría con el caballero (Fig. 187).

Sansón situado en paralelo con un caballero triunfante que aplasta al enemigo con su cabalgadura reaparece en un capitel exterior de la iglesia de Vallejo de Mena, separados ambos por una figura femenina que podría representar a la Iglesia (Fig. 188). Especialmente significativo resulta este relieve, pues el enemigo aplastado por el caballero adopta la postura de oración musulmana que servirá para representar al rival como idólatra³⁴⁶. De nuevo Sansón y el caballero comparten capitel y se asocian en el interior de la iglesia de Santa María de Uncastillo (Fig. 189), unidos por las connotaciones terrenas y trascendentes de sus actos.

Frecuentemente hallamos junto a Sansón a un peón armado con espada o lanza, o bien protegido por cota de malla. El guerrero no se limita a flanquear la escena, sino que interviene en la misma agarrando su pata delantera o su cola, e incluso atacando al animal. Se trata de una manera más de hacer explícito que los guerreros y Sansón participan de la misma acción y se enfrentan con el mismo enemigo (filisteos-musulmanes-mal). La iglesia palentina de Dehesa de Romanos presenta al león siendo desquijarado por Sansón mientras un soldado le agarra la pata y alza su espada (Fig. 190). Una escena casi idéntica encontramos en Collazos de Boedo (Fig. 191), mientras en la Virgen de la Peña de Sepúlveda el personaje acompañante de la escena agarra la cola del felino, provisto de cota de malla (Fig. 192). En San Miguel de Sacramenia el guerrero hunde su lanza en el león mientras Sansón aplaca su fuerza (Fig. 195).

Otros capiteles presentan simplemente unida la escena de Sansón con la de un guerrero contemporáneo sin que las figuras interaccionen. Así, en la Catedral Vieja de Salamanca, el forzudo monta sobre el león mientras, a su lado, un personaje parece pasar a cuchillo a otro (Fig. 193). En la arquivolta de Moradillo de Sedano, Sansón agarra las fauces del animal junto a un soldado que enfunda su espada (Fig. 194).

³⁴⁵ Aunque no todos los autores identifican esta imagen con Sansón, sino con una figura humana que cabalga sobre un león al tiempo que lo desquijara, la presencia de esta figura en su sepulcro sí es conectada con los tiempos de guerra que vivieron Sancha y su familia, concretamente con la conquista de Huesca a los musulmanes en 1096 poco anterior a su muerte, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 25.

³⁴⁶ Como se analiza en el Capítulo V, apartados 1 y 2.

El desquijaramiento de la bestia se asocia también con la representación prototípica del santo guerrero que clava la lanza en el demonio y que ha ocupado las páginas precedentes de este estudio. Así, varias de las imágenes analizadas a propósito de las figuras de santos vencedores sobre el mal y de guerreros cruzados que se enfrentan a bestias, están acompañadas de Sansón aplacando al león. Así lo vemos en el rosetón de Santo Domingo de Soria (Fig. 50) y en Omeñaca (Fig. 9 del Capítulo II). Esta última iglesia soriana presenta otro capitel donde Sansón acompaña a otra figura que clava su lanza en un león (Fig. 196). En la puerta de San Pedro de Olite, San Jorge clava su lanza en el dragón al lado de Sansón (Fig. 197).

De este modo, observamos que la disposición de los temas iconográficos condiciona su significado, y que la confluencia de los temas analizados en este trabajo en un mismo relieve refuerza su potencial carácter antiislámico.

La presencia de Sansón junto al combate entre caballeros ha llamado la atención de los historiadores del arte desde antiguo³⁴⁷. En el arte francés, un ejemplo paradigmático es la llamada Belle Pierre de Cluny donde se reúnen y asocian ambos temas, razón por la cual ha sido considerada como una imitación del Sarcófago de Sancha a pesar de la disparidad estilística³⁴⁸. No obstante, la reunión de estas escenas es tan habitual en el románico europeo que no puede explicarse por la imitación de un modelo y, en todo caso, su propagación obedecería al mensaje que contiene. Sansón vuelve a emparejarse con el caballero triunfante en Parthenay-le-Vieux³⁴⁹, en la iglesia de Grèzac³⁵⁰, en Notre Dame-de-la-Couture, en Saint Jouin de Marnes, y en muchas otras iglesias francesas³⁵¹. En Angulema reencontramos a Sansón con el león en un capitel contiguo al dintel en que se narra el combate de Roldán y Marsiles³⁵².

También en Italia encontramos al caballero triunfante junto a Sansón aplacando a la bestia. Un relieve conservado en el Museo Cívico de Pavía (procedente de la iglesia románica de San Giovanni in Borgo, del segundo cuarto del s. XII), así lo demuestra (Fig. 198). Crozet recoge la descripción de Roma de un viajero de la segunda mitad del s. XII, Rabbi Benjamin hijo de Jonás de Tudela, que situaba junto a la supuesta estatua de Constantino de San Juan de Letrán (el Marco Aurelio) otra de Sansón derribando al león. Para el autor esto explicaría dicha asociación³⁵³. No obstante, como hemos visto, Sansón se asocia con todo tipo de caballeros enfrentados y guerreros de ambientación contemporánea, y no sólo con los caballeros triunfantes de posible inspiración

³⁴⁷ Tonnelier (1952), p. 230, Crozet (1958), p. 35.

³⁴⁸ Musée Ochier, Cluny, en torno a 1160, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 27, Vol. II, fig. 8.

³⁴⁹ Seidel (1981), p. 68. La representación de Sansón se ha encontrado en la sigilografía local de Parthenay como imagen asociada a la de los señores locales, Tonnelier (1952), p. 230.

³⁵⁰ Para Tonnelier esta asociación se debe a que Sansón, como el caballero, representa la lucha contra el mal, así como la resurrección de Cristo y el triunfo de la Iglesia (por la metáfora de la miel que se forma en el cadáver del león), Tonnelier (1952), p. 230.

³⁵¹ Crozet (1958), p. 35, nota 31 recoge numerosos ejemplos.

³⁵² Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 38.

³⁵³ *Ibidem.*, p. 35.

constantiniana. La imagen de Sansón bien pudo ser colocada frente a esta otra por aludir ambas a la victoria sobre la idolatría y sobre el enemigo.

Otro aspecto revelador sobre la significación de la imagen de Sansón desquijarando al león es la reiteración frecuente de la figura en un mismo capitel. Sansón se duplica, así como el león, abstrayendo con ello el mensaje de la imagen o reincidiendo en el mismo. Los rasgos citados como el cabello largo y la familiaridad con esta figura impiden desistir de la identificación con el caudillo veterotestamentario³⁵⁴. En lugares como en Moarves de Ojeda, observamos que Sansón se desdobla (pues ambas figuras portan idéntica indumentaria y cabellera) para desquijarar a la fiera y clavarle la lanza a modo de San Jorge, mientras introduce el brazo en su fauces mostrando su completa superioridad sobre el mal (Fig. 199). La duplicidad de la figura pudo estar precisamente enfocada a concebir su acto como susceptible de ser reproducido en el momento presente, impidiendo que sólo aluda a la narración precisa de un pasaje concreto. Sansón repetido permitiría así plasmar su gesta y la de quienes actuaran "a guisa de Sanson, quando con las [sus] manos lidio con el bestyon"³⁵⁵.

El héroe no se duplica, sino que se triplica, en un capitel interior de Santa Eufemia de Cozuelos, clavando la lanza al león por delante (Fig. 200), desquijarándolo (Fig. 201) y apresando su cola por detrás (Fig. 202). De nuevo su larga cabellera y las idénticas vestimentas exóticas permiten comprender las tres figuras como representación del mismo personaje. En el interior de San Isidoro de León encontramos repetido a Sansón en un mismo capitel, donde aparece por dos veces desquijarando sendos leones, mientras una figura cabalga sobre un tercer felino³⁵⁶ (Fig. 203). Muy interesante resulta un capitel del interior de la iglesia del castillo de Loarre, donde Sansón con el león se desdobla en dos figuras simétricas separadas por un personaje central entronizado que dirige dos cruces hacia sendos héroes (Fig. 204). Parece claro que se trata de la Iglesia triunfando con el acto de vencer al mal representado por los forzudos. No es difícil adivinar lo que el triunfo de la Iglesia significaba para quienes ocuparon este castillo oscense que sirvió de avanzadilla en la ocupación de tierras musulmanas. Otro capitel en este templo vuelve a mostrar al vencedor del felino duplicado, señalándose el eje de simetría, en este caso, por unas fauces bestiales de las que emergen dos aves en posible alusión a la liberación de las almas del infierno representado por la boca monstruosa³⁵⁷ (Fig. 205). Dos motivos, por

³⁵⁴ García Guinea indica respecto al capitel derecho de la portada de la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes (Palencia) que la imagen sólo puede ser la de mujeres cabalgando leones, pues señala no haber visto nunca la escena repetida dos veces en un capitel, García Guinea (1975), p. 121. Sin embargo, éste se reitera de modo muy frecuente como se muestra en los ejemplos recogidos a continuación.

³⁵⁵ Como se indica de que hace Fernán González al derrotar a los musulmanes, Poema de Fernán González (ed. 1973), XVII, p. 78.

³⁵⁶ Puede tratarse de la figura de la Mujer sobre la bestia, muy repetida en el románico, que encuentra su posible origen en la Prostituta de Babilonia sentada sobre la bestia de las ilustraciones del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, y que sirvió frecuentemente para representar la Córdoba islámica como fuente de abominación, Sepúlveda González (1979), pp. 139-153; Stierlin (1983), p. 157; Sepúlveda González (1987), Tomo IV, pp. 1993-2015; Wright (1995), pp. 190-193.

³⁵⁷ Sobre el infierno bajo forma de fauces bestiales ver el Capítulo V, apartado 2. 1.

tanto, de triunfo sobre el mal, que se interrelacionan al apoyar las aves sus garras en los leones, sirviendo éstos de punto de apoyo para su liberación.

Sansón se duplica también en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca (Fig. 206), adornando uno de los pocos capiteles no afectados por la nefasta restauración. Reencontramos al héroe de larga cabellera duplicado en Santa María de Carrión de los Condes (Fig. 207), en el claustro de San Pedro de la Rúa (Fig. 208), en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Sepúlveda (Fig. 209), en Santa María de Uncastillo (Fig. 210), en San Martín de Frómista (Fig. 211) y en Bocigas de Perales (Fig. 212), aunque muy deteriorados. El arte francés no es ajeno a la reiteración de la imagen de Sansón, y en Moissac vemos desdoblarse al héroe, melena al viento, aunque el león se ha transformado aquí en un extraño animal de escamado pelaje (Fig. 213).

La imagen de Sansón se repite hasta la saciedad en las iglesias románicas, apareciendo con frecuencia varias veces en un mismo templo o claustro. La insistencia sistemática en esta imagen se debió sin duda a la intención de reforzar su mensaje mediante la reiteración, buscando amplificar sus efectos. Son tantos los ejemplos escultóricos que presentan la figura de Sansón desquijarando al león que me limito a recogerlos en las figuras, ahorrando al lector la penosa tarea de leer la descripción de cada una de ellos (Figs. 214 a 246). Sansón también aparece en el arte italiano y lo encontramos en la fachada oeste el Duomo de Módena (1099-1140) (Fig. 247). Será una figura muy repetida hasta época moderna, apareciendo en la Lonja de la Seda de Valencia, de tiempos de los Reyes Católicos (Figs. 248 y 249).

Por último, conviene señalar que la proliferación de esta iconografía pudo condicionar el surgimiento de una imagen de síntesis en la que el león se transforma en una cabeza monstruosa al modo de las puertas del infierno como fauces bestiales, significando por tanto el mal y su morada. Estas fauces son agarradas por un personaje que las acompaña. No se puede aquí hablar de la figura de Sansón y ni siquiera de una significación similar. Esta iconografía aparece prioritariamente en canecillos donde emergen con asiduidad los motivos de connotaciones negativas y no presentan desquijaramiento, pues la figura parece estirar las comisuras del monstruo para mostrar su temible dentadura. Así, en el monasterio de Irache encontramos una gran cabeza leonina cuyas comisuras son estiradas por dos manos que emergen en el canecillo (Fig. 250). En San Martín de Frómista aparece un busto animal sobre el que se encarama una figura produciendo idéntico desgarró en sus fauces (Fig. 251). Muy similar es la figura de la arquivolta de Santa María de Uncastillo (Fig. 252) que estira las comisuras del monstruo exhibiendo su amenazadora sonrisa. Dentro de la Catedral de Santiago se muestra una figura similar (Fig. 253), lo mismo que en dos canecillos de San Pedro de Cervatos (Figs. 255 y 256). En uno de ellos, así como en la catedral de Jaca (Fig. 254) la escena se combina con la imagen del pecador emergiendo de las fauces infernales. Aunque la cabeza del monstruo no presenta gran ambigüedad, sí lo hace a figura humana que no evidencia

con claridad si pretende acallar a la fiera o manifestar su poder. El desgarramiento de las comisuras es el castigo infernal destinado a los blasfemos y maldicientes que encontramos en numerosos relieves románicos, a veces alusivos a los musulmanes³⁵⁸, pero queda en el campo de la especulación saber si ambos prototipos iconográficos contienen mensajes similares.

En todo caso, la frecuente asociación de la imagen de Sansón a la del guerrero cristiano en fuentes y arte permitió evocar el carácter sagrado de la contienda terrena y pudo constituir una representación metafórica de la misma, otorgando un carácter espiritual al combate religioso con el que era directamente puesto en relación: sacralizando al cristiano y demonizando al musulmán.

La fusión de la figura del santo (o del personaje sagrado) con la del caballero, manifiesta en los textos, respondió a la propia sacralización de la guerra contra el Islam por parte de las autoridades eclesiásticas y civiles, y encontró su reflejo en el arte. La imagen adosada al templo religioso sirvió de soporte privilegiado para convertir la lucha terrena librada contra el *enemigo* de la fe en un acto de dimensiones y repercusiones espirituales, en el triunfo del bien sobre el mal. Se producen entonces permutaciones iconográficas en las representaciones guerreras, que yuxtaponen elementos procedentes del mundo bélico contemporáneo (indumentaria y armamento) con símbolos bíblicos del mal derrotado bajo forma de fiera, serpiente o dragón. La asimilación de las luchas terrenas con las espirituales, por la ubicación de los relieves (como la muy repetida presencia contigua de Sansón) o por la naturaleza de las representaciones, pone de manifiesto que la imagen artística jugó un papel esencial en la sacralización de los combates del siglo al mezclar iconografía sagrada y profana. Como consecuencia de estas fusiones iconográficas y conceptuales, que perseguían sacralizar y demonizar sendos colectivos religiosos, la monstruosidad propia del demonio se convirtió también en característica del enemigo espiritual y territorial. Este aspecto es objeto de análisis en el capítulo que sigue.

³⁵⁸ Monteiro Arias (2005 b), pp. 163-165.

CAPÍTULO IV.
ENTRE BESTIAS Y HOMBRES:
MONSTRUOSIDAD, GESTUALIDAD Y FISONOMÍA ATRIBUIDAS A LOS
MUSULMANES

En el capítulo anterior ya se han analizado diversas representaciones guerreras que se sirven de la metáfora animal para mostrar a un enemigo demonizado. Pero la imagen monstruosa y bestial prolifera enormemente en el románico fuera del contexto de las escenas de lucha¹, alcanzando quizá su más alto grado de difusión en la historia del arte cristiano. Estas representaciones bestiales y fantásticas sirvieron para encarnar valores morales, prioritariamente negativos, de acuerdo con la descripción del maligno como una bestia en la revelación apocalíptica. Algunas de ellas contienen rasgos que las señalan como la encarnación del enemigo religioso y territorial, materializando la imagen mental del mismo que se encuentra en las fuentes escritas plenomedievales.

Pero este capítulo no pretende constituir una reflexión sobre el fenómeno de la imagen bestial en el románico, pues sólo abordará aquéllas figuraciones animalizadas que puedan ser portadoras de un mensaje relacionado con el contexto de la lucha contra el Islam. Por otro lado, veremos a las figuras humanas adoptar rasgos monstruosos que las equiparan con las bestias, pues hombres y animales comparten elementos representativos (como la caperuza cónica, los rasgos negroides o la barba en dos mechones) que los adscriben a un campo semántico común, convirtiéndolos en imagen del enemigo religioso. De este modo, hombres y animales reciben rasgos de gestualidad y fisonomía similares por llevar implícitos los mismos valores, de tal manera que la línea entre lo monstruoso y lo humano se hace vaga ante la confluencia de personajes animalizados con bestias humanizadas. Estas consideraciones son extensivas al propio carácter de la imagen románica, cuya figuración está sometida a una continua transformación, prolija en sus distintas manifestaciones. Así, el corpus de la escultura monumental de esta época se manifiesta como un organismo vivo, sometido a perpetuas mutaciones y a un hibridismo que requiere, para su análisis, de categorías diferentes a las de "humano" y "animal".

Algunas figuras adquieren aspecto simiesco, mientras ciertos simios adoptan caracteres humanos. Los antiguos atlantes aparecerán en el románico con elementos representativos análogos a los de otras figuras aprisionadas por grilletes (humanas o animales), perteneciendo todas ellas a un imaginario de guerra que convirtió a los cautivos en emblemáticos trofeos. También algunas bestias presentan gestos obscenos, al tiempo que las representaciones de la lujuria se ven animalizadas por su propio pecado. De este modo, la bestialidad de las figuras será un reflejo de su deformidad moral, y la fealdad de

¹ El animal es considerado como "el rey de la escultura románica" por su número y supremacía figurativa, Debidour (1961), p. 69.

las mismas será resultado de la adopción de rasgos animalescos y de gestos histriónicos convertidos en exponente de exclusión religiosa.

De acuerdo con estas consideraciones, se reúnen en este capítulo muy diversos tipos de representaciones del musulmán, algunas humanas y otras animales, a través del análisis de sus elementos representativos: fisonomía, gestualidad, vestimenta y otros atributos. Éstas presentan fuertes equivalencias al poner de manifiesto su pertenencia a un registro semántico común, sean bestiales o no. Por todo ello, he titulado esta parte del estudio *Entre bestias y hombres*, con la intención de subrayar que la animalidad de la figura no es tan determinante como los símbolos parlantes que la identifican. Estas reflexiones son extensivas al conjunto de las representaciones del musulmán, por lo que el capítulo que sigue constituye una parte esencial de este trabajo.

Como punto de partida para la comprensión de la confluencia entre lo humano y lo bestial, conviene profundizar en la significación de la imagen animal y en la función que ésta cumplió en su contexto.

1. CONSIDERACIONES SOBRE EL SIMBOLISMO ANIMAL EN TIEMPOS ROMÁNICOS

1. 1. LOS ANIMALES COMO ENCARNACIÓN DEL MAL Y COMO REPRESENTACIÓN DE COMPORTAMIENTOS HUMANOS

La creación del hombre a imagen y semejanza de Dios en el Génesis (1, 26-27) lo convierte en criatura privilegiada y superior a las demás especies. De acuerdo con las Escrituras, las bestias son seres inferiores a los que no aguarda la salvación y, por ello, servirán frecuentemente para encarnar valores negativos y para representar a los pecadores en el arte románico. El pensamiento monástico plenomedieval, especialmente el cluniacense, identifica al demonio con la forma bestial de modo sistemático y casi obsesivo². El tópico de la aparición del diablo al monje bajo forma monstruosa, cuya descripción más famosa vino de la pluma de Raúl Glaber³, forma parte integrante del pensamiento cluniacense, como ya observaba G. Duby encontrando su directa trasposición en el arte románico⁴. La forma humana lleva implícita un vínculo con Dios, y por ello San

² Weisbach (1949), p. 184.

³ "Se me apareció a los pies del lecho la figura de un hombrecillo de aspecto repugnante. Por cuanto pude discernir, era de estatura media, de cuello delgado, rostro demacrado, ojos muy negros, frente fruncida por las arrugas, nariz aplastada, boca saliente, labios abultados, barbilla estrecha y afilada, barba caprina, orejas hirsutas y puntiagudas, pelos de punta y desgredados, dientes caninos, cráneo alargado, pecho hinchado, espalda con joroba, nalgas temblequeantes, ropas sucias, estaba jadeando por el esfuerzo y con todo el cuerpo doblado", Glaber (ed. 2004), *Historias del Primer Milenio*, V, 2, pp. 252-253.

⁴ El autor indica que la visión de Glaber con siluetas desmelenadas y garras coincide perfectamente con las que vemos en el arte románico, poniendo el ejemplo del capitel de las Tentaciones de Cristo en iglesia borgoñona de Saulieu, Duby (1993), p. 275.

Bernardo de Claraval indicaba "Es, pues, una verdad cierta que no se halla ni se puede hallar en el infierno rasgo alguno de la divina semejanza"⁵.

Por otro lado, la representación del mal bajo forma animal en el arte románico responde a una trasposición literal del *Apocalipsis*⁶, pues el maligno es descrito en éste como la bestia que surge del Abismo (*Apocalipsis* 11, 7), como la bestia de siete cabezas compuesta por elementos del leopardo, del león y del oso (13, 1-2), como el dragón adorado con idolatría (13, 3-4), y como "la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás" (12, 9). Además, el *Apocalipsis* deja entrever que esta bestia demoníaca es imagen metafórica de una entidad humana, al indicar "Que el inteligente calcule la cifra de la Bestia; pues es la cifra de un hombre. Su cifra es 666" (13, 18).

El sustrato bíblico lleva al pensamiento monástico a otorgar al maligno casi cualquier tipo de forma animal, llegando algunos monjes, como el cisterciense Cesáreo de Heisterbach, a señalar que el demonio adopta forma de león, oso, cerdo, gato, perro, buey negro, mono, pájaro, sapo, serpiente, dragón y basilisco⁷.

Así, la propagación animal responde a un lenguaje figurado y metafórico, evocando especialmente los vicios humanos dentro del universo figurativo románico, que es fundamentalmente simbólico. En el momento en que la imagen románica confiere forma visual a lo espiritual y desde que Dios adquiere forma humana, las bestias, los híbridos y los seres fantásticos representan a los pecadores, como observa con lucidez J. Wirth⁸. Aunque algunos autores han querido otorgar un carácter decorativo a las bestias románicas⁹, se considera mayoritariamente que la representación bestial en este arte alude al mal y al demonio, a la condenación moral y a la deformidad espiritual, teniendo una significación positiva en casos muy determinados¹⁰. Su presencia entraña, a veces, una llamada de atención que "Recuerda la presencia de fuerzas hostiles que acechan al hombre, le tienden trampas, le obstruyen el camino, intentando desviarle, impidiendo sus avances hacia la salvación. Es conveniente, en efecto, que el alma no se adormile en la quietud: el claustro no es un asilo inviolable. Debe permanecer despierta, atenta a los peligros, puesto que la omnipotencia de Dios choca contra un adversario que se le resiste, Satán, el demonio"¹¹. Particularmente representativo de este acoso del demonio bajo forma animal es el pilar de

⁵ San Bernardo (ed. 1953), Vol. II, *De la gracia y del libre albedrío*, IX, p. 957.

⁶ Wright (1995), p. 14.

⁷ Cesáreo de Heisterbach (ed. 1998), *Diálogo de Milagros*, especialmente *Quinta Distinción: De los Demonios*, pp. 387-461, I a LVI, particularmente V, pp. 355-400.

⁸ Wirth (1999), p. 366; "Les procédés existants d'hybridation des êtres en sirènes ou centaures, l'imbrication de l'humain, et l'animal et du végétal, serviront désormais à représenter le mal" *Ibidem.*, p. 427. No obstante, como se ha señalado respecto al simbolismo en el románico, algunos especialistas consideran estas formas como decorativas y ornamentales, tal y como lo indica, sin compartirlo, Weisbach (1949), p. 100.

⁹ Émile Mâle supone que no hay ningún tipo de simbología en las representaciones animales que se limitan a la reiteración de motivos procedentes de tejidos orientales, Mâle (1966), p. 341. Moralejo hace una brillante reflexión al respecto, observando que negar el sentido simbólico de este tipo de figuración equivaldrá a privar de significación a los Salmos 95, 96, 97, 102, 103, 148 y 159, a los que aluden y deben inspiración gran parte de los escritos e imágenes bestiales plenomedievales, Moralejo Álvarez (1994/2004), p. 300.

¹⁰ Debidour (1961), p. 86; Williams (1999), pp. 3-19.

¹¹ Duby (1993), p. 275.

la abadía francesa de Sainte Marie de Souillac, donde un hombre se ve atrapado por un entramado de bestias que son al tiempo objeto e instrumento de condenación¹² (Fig. 1).

La literatura plenomedieval se hace eco del transformismo animal y monstruoso aparejado al demonio, que se manifiesta bajo múltiples formas bestiales. Los versos de Gonzalo de Berceo (mediados del s. XIII) resultan muy elocuentes al respecto:

"El mortal enemigo,	pleno de travesura]
[Prendí forma de sierpe	el traïdor provado,
poniésseli delante	el pescueço alçado,
ora se facié chico,	oras grand desguisado,
a veces bien grueso,	a las veces delgado" ¹³ .

Pero las bestias en el románico representan, además de al demonio, actitudes y rasgos humanos, siendo los híbridos precisamente la imagen del "hombre carnal" a través de la mezcla de humanidad y animalidad¹⁴. La condición del animal como espejo del hombre, como su manifestación y prolongación, ha sido señalada por especialistas en el periodo como J. Le Goff, M. Pastoreau o J. Voisenet¹⁵. Los monstruos representan así tanto al hombre alcanzado por el pecado como al propio pecado que lo amenaza, cumpliendo una función admonitoria¹⁶. El abandono a los instintos que caracteriza al animal lo convirtió en soporte privilegiado para representar, entre otras cosas, el pecado de la carne en el hombre.

Por otro lado, los responsables de los programas escultóricos seleccionaron preferiblemente animales con potencial destructivo, como subrayan algunos estudios sobre la materia, de modo que "un ave o un cuadrúpedo se entendió más negativo cuanto más se sobredimensionaron sus partes fuertes (garras o fauces), incremento operado con mayor desenvoltura sobre los seres fabulosos"¹⁷. De este modo, la gran capacidad de las bestias para personificar caracteres humanos¹⁸ fue determinante para su reiteración en la piedra.

¹² El pilar de Souillac es la perfecta muestra del temor al suplicio infernal derivado del pecado, como indica Weisbach (1949), p. 107.

¹³ Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *Vida de Santo Domingo de Silos*, 327-328, pp. 422-423.

¹⁴ Wirth (1999), pp. 291-292.

¹⁵ "El parentesco del hombre con el monstruo, con el animal, con el salvaje, no llegará a desaparecer jamás del humanismo artístico medieval"; "El monstruo es el contrapunto que sirve para definir el humanismo medieval y al tiempo la diversidad y ausencia de fronteras en el mundo natural", Le Goff (2009), pp. 69, 182. Recoge la las palabras de J. Voisenet a este respecto "el animal medieval es una prolongación del hombre, un espejo, un modelo que puede llegar hasta el mimetismo de la locura", así como las de M. Pastoreau "El hombre y el animal se tienden mutuamente un espejo a lo largo de toda la Edad Media. El antropomorfismo de las bestias se comprende con el zoomorfismo del hombre", *Ibidem.*, p. 185.

¹⁶ "Les monstres apparaîtraient à la fois comme incarnations sataniques, comme images des vices et aussi comme celles des démons intérieurs que l'homme doit vaincre pour parvenir à l'égalité d'âme", Leclercq-Marx (1997), p. 102.

¹⁷ Boto Varela (2000), p. 82.

¹⁸ Buen ejemplo de ello es el hecho de que en la heráldica, inspirada en cierta medida en los Bestiarios medievales, son poco frecuentes las figuras humanas frente a las animales en virtud de su gran capacidad para personificar caracteres humanos, Valero de Bernabé y Márquez (2003), pp.121-122.

La amplitud y variedad del repertorio animal responde a su gran complejidad simbólica y a su heterogeneidad, por lo que las consideraciones generalizadoras atribuidas universalmente a la imagen animal (su alusión al mal, a la lujuria, a la dominación...) dan respuesta en muy pequeña medida a la función de cada una de estas imágenes en su contexto. No obstante, la interpretación del símbolo animal en algunos pasajes bíblicos especialmente reiterados en el románico, como hemos visto respecto al tema de Sansón desquijarando al león, otorga un papel determinante a las Escrituras como definitorias de las connotaciones semánticas asignadas a algunas representaciones bestiales. Es el caso de Daniel en el foso de los leones, tema que adquiere una gran divulgación en el románico y que aparece en los principales templos del Camino de Santiago como la abadía de San Pedro de Moissac, Saint Sernin de Toulouse o el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León¹⁹. Daniel demuestra su fe, su condición de profeta y su cercanía a Dios cuando es arrojado al foso de los leones y no es devorado por ellos, manifestándose la inmunidad ante su ataque como signo de bienaventuranza (Daniel 6, 1-28). Este pasaje determinó, sin duda, la repetida imagen esculpida del ser humano atacado por un león como representación de la condenación por el pecado, concediendo al león la identidad del demonio que se apodera del alma impía, como demuestran las inscripciones del tímpano de Jaca²⁰. El pasaje de Daniel es especialmente relevante también por las claves interpretativas que ofrece de las bestias en los momentos previos al castigo impuesto por Nabucodonosor, pues el joven profeta interpreta el sueño del rey babilónico como anuncio de la pérdida de su gobierno, indicándose que permanecerá en condición animal hasta que no reconozca al Dios verdadero:

"Serás arrojado de entre los hombres y con las bestias del campo morarás; hierba, como los bueyes, tendrás por comida, y serás bañado del rocío del cielo; siete tiempos pasarán por ti, hasta que reconozcas que el Altísimo domina sobre el imperio de los hombres y que se lo da a quien le place", (Daniel 4, 22).

De este modo, la Biblia viene a amparar no sólo la representación del demonio bajo rasgos bestiales, sino también la de los pecadores e infieles. Por ello, se ha destacado el Salmo 21 como fundamento para la animalización de los impíos en el arte²¹, entendido como la prefiguración de la Pasión de Cristo en virtud de su segundo verso: "Dios mío,

¹⁹ El tema de Daniel en el foso de los leones aparece también en Notre Dame de Lescar, (Midi-Pyrénées), en el claustro de la Daurade de Toulouse (Museo de los Agustinos) en el monasterio de l'Estany de Barcelona, en la portada de Santa María de Ripoll en Gerona; en la Colegiata de San Martín de Elines y en la de Santa Juliana de Santillana del Mar, en Cantabria; en San Cebrián de Zamora, y en las iglesias palentinas de Revilla de Santullán, Nogales de Pisuerga, Montoto de Ojeda, en la Asunción de Villabermudo y en San Andrés de Gama.

²⁰ En el tímpano de Jaca dos leones flanquean el Crismón con doble valenciasimbólica, uno representa a Cristo protegiendo al fiel y el otro a la Muerte eterna del infierno traída por el pecado. Las inscripciones hablan por sí solas: "El león sabe respetar al que se postra y Cristo al que se lo pide" y "Hollando el imperio de la muerte, es un poderoso león", así lo traduce del latín Ocón Alonso (1987), Vol. II, p. 244.

²¹ Marrow (1967), p. 170.

Dios mío, ¿por qué me has abandonado?". Se interpretan así las bestias citadas en el Salmo como la imagen de los verdugos de Cristo y de quienes aprueban su tormento:

"todos los que me ven de mí se mofan, tuercen los labios, menean la cabeza]... [Novillos innumerables me rodean, acósanme los toros de Basán; ávidos abren contra mí sus fauces; leones que desgarran y rugen. Perros innumerables me rodean, una banda de malvados me acorrala como para prender mis manos y mis pies", (Salmo 21: 8, 12, 13, 17).

La alusión al mal mediante la imagen animal en el arte cristiano plenomedieval se hace evidente en la iconografía de los manuscritos de la *Psychomachia* de Prudencio, donde la representación alegórica del vicio empieza a transformarse en una figura bestial sobre la que triunfa la virtud de apariencia humana²². La inhumanidad será un aspecto atribuido a la imagen del pecado en estos manuscritos precisamente a partir de los tiempos románicos²³.

La animalización de las figuras constituye así un recurso que las dota de claras connotaciones morales. No puede hablarse, por tanto, de un arte inclinado hacia el retrato del reino animal y de los fenómenos de la naturaleza²⁴, sino de un arte psicológico donde toda forma es reflejo de un significado latente. La relación entre forma y contenido, entre figura y significado, sigue procedimientos similares a los de la metáfora o la hipérbole, conduciendo a un lenguaje plástico que podríamos calificar de expresionista. La abstracción de las formas, que no imitan el mundo visible sino que lo usan y deforman de acuerdo con unos fines determinados, está encaminada a la representación de valores conceptuales de carácter moral. Particularmente revelador de este aspecto es la asimilación de las figuras humanas y bestiales, atribuyéndose rasgos comunes a representaciones de ambos tipos por contener significados similares. Los estudios sobre la gestualidad de las figuras también evidencian un carácter negativo desde el punto de vista moral en los personajes de actitudes inestables y gestos excesivos, exponentes de fealdad y monstruosidad. La fealdad de las figuras se hace evidente precisamente mediante la atribución de rasgos animales, lo mismo que la monstruosidad en general, que consiste en la síntesis de rasgos bestiales.

En este sentido, el arte románico resulta verdaderamente innovador, pues presenta recursos plásticos que tendrán una larga vida artística y que culminarán en creaciones como *Los Caprichos* de Goya, donde las miserias humanas se visten de formas animalescas. Resulta

²² Norman (1988), pp. 16-17.

²³ *Ibidem.*, p. 39.

²⁴ El profundo valor semántico que adquiere la representación animal en los siglos centrales de la Edad Media queda resumido, para Friedman, en las palabras de San Bonaventura de Siena (mediados del s. XIII), quien indicaba que el hombre ignorante tan sólo veía formas sin ser capaz de leerlas, mientras el hombre sabio era capaz de pasar de lo visible a lo invisible, leyendo en las formas de la naturaleza los pensamientos de Dios; en su *Libro de Naturaleza*, Friedman (1981), p. 123. Sabiduría e ignorancia se interpretan en este contexto más como un estado de iluminación espiritual que como la instrucción letrada. Aunque estas reflexiones responden a la nueva percepción de la naturaleza promulgada por el pensamiento franciscano, reflejan para Friedman la concepción simbólica de las formas de tiempos anteriores, pues señala que, de igual manera, cuando el hombre sabio ve las formas monstruosas lee los valores espirituales que éstas encierran. "Le Bestiaire roman, par exemple, ne relevait pas de la fantaisie gratuite, chacun des animaux, qu'il fût réel ou fantastique, portait plusieurs significations, dans le but d'édifier les fidèles", Hervé (1996), p. 103.

difícil asumir semejante revolución plástica en un arte ideado por el clero y dirigido hacia un público ignorante y, por ello, algunos estudiosos no conceden a la imagen bestial románica más función que la decorativa²⁵. Por el contrario, se asume de manera generalizada la representación del Espíritu Santo o del alma humana bajo la forma de paloma sin que ello dé pie a divergencias de interpretación. El pensamiento cristiano y la Biblia están conformados por múltiples metáforas animales, como se ha visto, y éstas cristalizan con gran promiscuidad en ese renacimiento de la imagen monumental que es el románico y que, sin duda, se distingue por un intrínseco carácter simbólico y didáctico.

1. 2. EL BESTIARIO MEDIEVAL Y EL *PHYSIOLOGUS*

Antes de proseguir conviene analizar las fuentes literarias que frecuentemente se han puesto en conexión con la fauna bestial y fantástica románica. Aunque este capítulo no pretende ser un análisis de las variadas representaciones teriomórficas románicas, ni se centrará únicamente en éstas, es preciso abordar estas fuentes para justificar la preferencia que concedo a otro tipo de textos en este trabajo.

Tradicionalmente se ha buscado los orígenes de la fauna fantástica románica en antiguos tratados que pretendían abarcar sus variadas fisionomías y cualidades. Así, en ocasiones se ha señalado el origen literario de la proliferación animal en obras como el *Libro sobre los animales* de Aristóteles (s. IV a. C.), la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (s. I d. C.), e incluso, en los fabulistas grecorromanos (Esopo, s. VI a. C. ó Fedro, ss. I-II d. C.). No obstante, el carácter científico y analítico de las obras de Aristóteles y Plinio, movidas por un auténtico afán empírico, clasificador y enciclopédico, en nada se corresponde con el repertorio románico donde prima el aspecto fantástico sobre la clasificación de las especies de la naturaleza. Además, sabemos que la obra aristotélica *Sobre los animales* no fue traducida al latín hasta 1212 por Miguel Escoto, donde se incluía el comentario de Ibn Sina (Avicena), revelando su origen directo en la versión árabe. Sólo en 1260 se realizaría una traducción latina a partir del original griego por Guillermo de Moerbeke²⁶.

De todos los volúmenes escritos en la Antigüedad sobre el reino animal, sin duda, el más influyente en el mundo medieval fue el *Physiologus* o *Fisiólogo*, pues este antiguo tratado sirvió de directa inspiración de diversos manuscritos ilustrados denominados Bestiarios, realizados en el mundo cristiano noroccidental en los siglos XII y XIII. El *Physiologus* original fue una obra realizada probablemente en Alejandría hacia el s. II²⁷.

²⁵ Representativo de esta tendencia es el, relativamente, reciente trabajo de Boto Varela (2000).

²⁶ Fletcher (2005), p. 127.

²⁷ Aunque existen varias teorías al respecto y su fecha de composición se dilata del s. II al V de nuestra era, habiéndose situado su composición igualmente en Siria, en el s. IV, con una fuente remota en la obra perdida del egipcio Bolos de Mendes (ss. IV-III a. C.), seguidor de Demócrito, Malaxecheverría (1999), pp. 22 y 23. Ha sido atribuido igualmente a Aeliano, entre 193 y 211, Guerra (1978), p. 231.

Este tratado venía a ser una clasificación moralizante de animales fantásticos y reales, presentándose cada espécimen en dos páginas: en una se presentaba su figura realista y en otra la simbólica, explicando sus fábulas y descripción física. En el s. V el *Fisiólogo* fue traducido al etíope, al siríaco y al armenio, pero ya hacia 350 debía existir una versión latina, puesto que Ambrosio se inspiró en ella para su *Hexamerón*²⁸. No obstante, los Bestiarios ilustrados, inspirados en el *Physiologus*, son de finales del s. XII y del s. XIII principalmente²⁹.

Existen diversos Bestiarios ilustrados del s. XIII conservados hasta nuestros días. Estos eran obras eruditas hechas para un público letrado y carecían de toda proyección popular. La mayoría de ellos se inscriben en una tendencia escolástica y culta de recuperar obras clásicas y antiguas, siendo muchas veces meras traducciones del *Physiologus* latino. Se trata de una labor principalmente inglesa aunque también francesa posterior al surgimiento del románico³⁰. Aunque el primer Bestiario medieval conocido es el de Felipe de Tahon, clérigo inglés de principios del s. XII, la mayoría son mucho más tardíos y no pueden ser considerados como originarios del simbolismo románico que estaba ya codificado desde finales del s. XI. Destacan los Bestiarios de Pedro de Beauvais (1217), el de Guillermo le Clerc (1210-1212, del que se conservan hoy en 20 manuscritos por lo que debió tener gran repercusión) y el de Gervaise, de la primera mitad del s. XIII. Éstos repiten obstinadamente los mismos preceptos sobre cada animal extraídos del *Physiologus*. Muchos de ellos cumplieron una función privada y laica, como el de Pierre de Beauvais que, según señala en su obra, está hecho por petición del conde Robert a modo de traducción del *Physiologus* de latín a lengua romance³¹. Los estudiosos de estas obras señalan que el fenómeno de los Bestiarios responde al apogeo intelectual alcanzado en el s. XIII cuando se experimenta la necesidad de analizar el conocimiento empírico que se tiene del mundo en todas las direcciones, siendo la época de los diccionarios, los resúmenes y las enciclopedias, recibiendo la Historia Natural un lugar privilegiado³². Así, aunque desde la óptica actual los Bestiarios parecen resultado de una gran ignorancia y ofrecen interpretaciones supersticiosas y fantásticas del entorno natural, estuvieron realizados con la intención de conocer mejor el mundo animal de lugares lejanos, a los que la cultura occidental estaba llegando progresivamente, a modo de enciclopedia o tratado, que incluía también una interpretación moral. La gran

²⁸ Malaxecheverría (1999), p. 33.

²⁹ Si bien G. Boto cita un *Physiologus* iluminado a partir de fuentes figurativas tardoantiguas compuesto por Haecpetrus de Reims a mediados del s. IX, Boto Varela (2000), p. 80; las copias latinas no ilustradas conocidas más antiguas del *Physiologus* para la época que nos concierne son las de Berna y Bruselas de los siglos IX y X respectivamente, Panizo Delgado (2008), p. 201.

³⁰ Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), Introducción de Bianciotto, p. 8.

³¹ La fidelidad al *Physiologus* es señalada también por Guillaume le Clerc, *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, en *Ibidem.*, pp. 19, 68.

³² Así lo indica C. Hippeau en su edición de Guillaume le Clerc (ed. 1970), p. 26.

erudición de estos tratados y su consiguiente distancia respecto de la cultura popular se hace evidente en las repetidas alusiones a la mitología y a la cultura clásica³³.

De este modo, aunque en ocasiones se han señalado el *Physiologus* y los Bestiarios para explicar la proliferación del repertorio fantástico y bestial en la escultura románica³⁴, los contenidos moralizantes de este antiguo tratado recuperado no aparecen reflejados en otras fuentes textuales, no influyen en los sermones dirigidos a los fieles, ni quedan evidenciados en las obras monásticas ajenas a esta producción concreta. Tampoco la literatura épica refleja el conocimiento de las interpretaciones de los seres bestiales que aparecen en el *Physiologus*. Por otro lado, el estudio de Leclercq-Marx sobre las inscripciones que acompañan a las bestias en el románico, revela el poco valor que se concedía a las descripciones de los Bestiarios, apareciendo la monstruosidad más enfocada a transmitir valores de connotaciones morales y religiosas menos indirectas y eruditas³⁵.

Los Bestiarios vienen a responder a una inclinación por la figuración fantástica y bestial en el ámbito privado que existía con antelación en el espacio público desde tiempos románicos, a partir de mediados del s. XI. Se trata por tanto de una alternativa culta que propone nuevas interpretaciones morales basadas en antiguas leyendas. Por estas razones, el repertorio animal y monstruoso románico es desligado por varios autores de toda filiación con los Bestiarios³⁶. Otros han llegado al extremo de negar el carácter simbólico de la figuración teriomórfica *so pretexto* de la presencia de algunos de estos animales en la vida cotidiana (apuntando a un arte costumbrista), o bien indicando que los seres imaginarios representados eran tenidos por reales dentro de la ingenua percepción del mundo de los hombres del Medievo³⁷. Y, aunque algunos textos de esta época hacen alusión a la creencia en la existencia de híbridos y seres fabulosos en tierras lejanas³⁸, esta consideración parte de la subestimación del carácter simbólico y metafórico de la fauna fantástica y del sentido didáctico del arte monumental, siendo las bestias portadoras de valores morales sin afán de retratar el mundo visible, en cuyo caso la presencia de animales cotidianos habría dominado en el repertorio artístico. La forma exterior fue reflejo de una forma moral, por lo que la presencia mayoritaria de leones en la escultura románica, por ejemplo, respondió únicamente a los valores aparejados a este animal, que nunca o rara vez estuvo expuesto a la observación de las gentes en Occidente. El pensamiento cristiano sostiene desde sus inicios esta percepción de monstruos y bestias, indicando San Agustín en *La Ciudad de Dios* "Los monstruos están bien

³³ The Book of Beasts (ed. 1969), índice pp. 182-296.

³⁴ Esteban Lorente (2002), p. 361.

³⁵ Leclercq-Marx (1997), p. 102.

³⁶ Joaquín Yarza limita la importancia del *Fisiólogo* en el contexto de la imagen animal hispana del s. XII, Yarza Luaces (1984), pp. 5-26. También Moure Pena (2007), p. 10.

³⁷ Boto Varela (2000), pp. 82-83; Rubio Tovar (2006), p. 126.

³⁸ Un ejemplo recogido por Boto procede de Honorio Augustodunensis, que habla sobre el nacimiento de un niño con cola de pez, Boto Varela (2000), p. 42.

llamados así y se derivan de *monstrare* (mostrar), porque muestran algo con un significado; *ostento* viene de *ostentare* (presentar), *portento* de *portendere*, o, lo que es lo mismo, de *praeostendere* (pronosticar), y prodigio de *porro dicere*, o sea, anunciar el futuro"³⁹.

Uebel, por su parte, ha defendido que, en la época del románico, los monstruos representan en términos morales la condición en la que el individuo puede degenerar, como el resultado de la transformación horrenda del ser interior que se manifiesta en su aspecto exterior, por lo que la forma animal constituye un calificador identitario excluyente en sí mismo. Para él, los monstruos representan en la mentalidad cristiana occidental del s. XII la alteridad religiosa, particularmente en el contexto de las cruzadas, siendo el animal al hombre lo que la heterodoxia es a la ortodoxia⁴⁰.

La alusión de los monstruos a los herejes y colectivos ajenos al cristianismo parece ser un aspecto muy reiterado, como veremos a lo largo de este capítulo, y esa noción llega incluso a filtrarse en los Bestiarios añadiendo nuevos contenidos al rígido texto del *Physiologus* que los autores siguen con fidelidad. En éstos, frecuentes referencias se aplican a los judíos, quizá por tratarse del colectivo no cristiano más numeroso presente en tierras francas y anglosajonas, donde estos manuscritos fueron redactados. En los Bestiarios, los judíos son comparados con múltiples animales como el ave llamado nicticorax en el *Bestiaire* de Pedro de Beauvais, referencia que repite Guillermo le Clerc, del que dicen que ama las tinieblas más que la luz, al igual que los judíos⁴¹. También la hiena como bestia innoble es comparable a los hebreos para estos autores por haber servido inicialmente a Dios para abandonarse luego a la lujuria y al culto a los ídolos⁴². Guillermo de Normandía se ampara, para esta comparación, en la creencia de que la hiena es tanto macho como hembra, aparejada a los hijos de Israel, que tan pronto creyeron en Dios como se convirtieron en auténticas mujeres, abandonándose al placer de los sentidos y a la adoración de ídolos⁴³. También la lechuza, por estar sumida en las tinieblas, es comparada con los judíos en un Bestiario latino del s. XII⁴⁴. Estas referencias eruditas han servido a Faü para identificar algunas lechuzas románicas como representación de los judíos⁴⁵, lo mismo que el avestruz, la hiena y la tortuga⁴⁶. También el áspid y el basilisco, criaturas del demonio, sirven a veces para representar al judío en el arte románico según el autor, que se basa en el comentario de Rabano Mauro sobre el

³⁹ *La Ciudad de Dios*, Agustín (ed. 2007), XXI, 8.

⁴⁰ Uebel (1996), p. 281.

⁴¹ Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), p. 27, p. 74. El *Bestiario Divino* de Guillaume le Clerc de Normandía indica que el nicticorax, pájaro nocturno secuaz del diablo, es la figura de los malvados judíos que no quisieron reconocer a Cristo, viviendo así en las tinieblas a diferencia e los verdaderos creyentes que viven en la luz, Guillaume le Clerc (ed. 1970), pp. 97-98, p. 210, vv. 610-618.

⁴² *Bestiaire* de Pierre de Beauvais y *Bestiaire Divin* de Guillaume de Normandía, en Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), pp. 39, 95.

⁴³ Guillaume le Clerc (ed. 1970), pp. 131, 242-243, vv. 1534-1544.

⁴⁴ *The Book of Beasts* (ed. 1969), p. 134.

⁴⁵ Identificación que es reiterada por el Bestiario de Beauvais, Faü (2005), pp. 77-79.

⁴⁶ Faü (2005), pp. 81-88

Salmo 91, del que señala: "A menudo, con razón, se compara a los judíos con esas víboras"⁴⁷.

1. 3. LA ANIMALIZACIÓN DEL MUSULMÁN EN LAS FUENTES ESCRITAS

Gran parte de las fuentes polémicas antiislámicas coinciden en atribuir al enemigo religioso y territorial una animalización característica que se convierte en expresión del carácter demoníaco, irracional y licencioso que se quiere achacar a su religión. De nuevo se trata de un recurso habitual en fuentes monásticas, papales, cronísticas y épicas para referirse a los musulmanes. Y, como ocurre con la mayoría de los rasgos que conforman la idea del Islam en el imaginario cristiano, se trata de un argumento esbozado desde la primera literatura apologética de refutación religiosa desarrollada en el ámbito bizantino y cristiano oriental.

Según Ducellier, los teólogos orientales recurrieron al calificativo de bestia como único modo de explicar el éxito y la propagación de lo que consideraban una falsa doctrina, construyendo sus argumentos desde un orden de pensamiento que define como xenófobo y que presenta a los árabes como un pueblo incapaz de usar la lógica y aquejado de un marcado materialismo, que los somete a las sensualidades más bestiales⁴⁸. La animalización imputada a los musulmanes en el plano metafórico respondió desde los primeros tiempos orientales a la demonización del Islam, y el obispo copto Juan de Nikiu vinculaba el avance árabe de finales del s. VII con el cumplimiento de las profecías apocalípticas relativas a la cuarta bestia, como cuarto reino imperante en la Tierra⁴⁹. La animalización de Mahoma será otro asidero para aplicar el tratamiento de bestias a sus seguidores, calificándolo algunos teólogos de bestia apegada a los placeres corpóreos, como Teófanos de Bizancio (principios del s. IX), siendo una tendencia característica de toda la obra polémica oriental y bizantina⁵⁰. Otro aspecto observado por Ducellier es una cierta continuidad con la antigua manera romana de reivindicación frente al extranjero o el bárbaro, inscribiendo al enemigo en un estereotipo de inferioridad, bestialidad, falta de dominio de las propias pasiones y menor inteligencia⁵¹.

Lo cierto es que el tono de alguna de estas disputas teológicas rebasa el campo de la discusión argumental, siendo frecuente el insulto y el acento ofensivo más enfocado a distanciar las posturas que a hacerse comprender por el adversario. Por ello, se trata de una literatura orientada a un lector cristiano y, aunque parte del modelo de diálogo interreligioso, no sirve sino para extremar posturas. Así, la carta de Arethas (obispo de Cesarea a principios del s. X) al emir de Damasco, presenta un tono de gran agresividad,

⁴⁷ Salmo 91, 13: "Pisarás sobre el león y la víbora, hollarás al leoncillo y al dragón"; Faü (2005), p. 84.

⁴⁸ Ducellier (1971), p. 203.

⁴⁹ "Et ce qui avait été [prévu] fut accompli: la quatrième bête sera le quatrième royaume sur la terre, qui est plus funeste que tous les royaumes", *Ibidem.*, p. 24.

⁵⁰ *Ibidem.*, pp. 193, 202.

⁵¹ *Ibidem.*, pp. 202-203.

indicando que los cristianos son santificados por el Espíritu Santo mientras los musulmanes permanecen "como cerdos, en el fango de la impureza"⁵². La elección del cerdo como animal de comparación no es aleatoria y responde al rechazo a la carne de este animal en el mundo islámico, manifestándose el texto de Arethas como incitador de discordia, pues recurre a la descalificación y al insulto con frases como "Reflexionad atentamente sobre ello y pecataos de vuestra imbecilidad"⁵³. Arethas sigue en esto a Nicetas de Bizancio (principios del s. IX), que habla de los musulmanes "de alma fangosa digna de los gorrinos" y se recrea en la supuesta voluptuosidad de sus costumbres⁵⁴. El cerdo es uno de los animales predilectos de los polemistas para comparar a los musulmanes, pero suele recurrirse más frecuentemente a una bestialidad generalizadora con el fin de resaltar la ignorancia del error religioso que se les atribuye. Por ello, Nicetas los define como "hombres bestiales y sin alma" entregados al placer de la comida y la bebida, que permanecen encerrados en su trampa doctrinal⁵⁵.

El carácter carnal del paraíso islámico será otro argumento sistemáticamente explotado para animalizar al musulmán, siendo también en esto precursores algunos polemistas orientales como Juan de Damasceno (mediados del s. VIII), Jorge el Monje (finales s. VIII a principios del IX) y Arethas de Cesarea (principios del s. X)⁵⁶.

Los primeros escritos de refutación y ataque doctrinal contra el Islam en Occidente, realizados por Eulogio y Paulo Álvaro de Córdoba, muestran cierta dependencia de las obras polémicas orientales y reproducen sus ideas y procedimientos dialécticos. De nuevo, la condición bestial y la irracionalidad del enemigo sirven de argumento para justificar el éxito y la expansión de una doctrina que consideran errónea. Así, Eulogio dice de Mahoma: "Y como estaba repleto de engreimiento de su soberbia, empezó a predicar inauditas doctrinas a unos animales irracionales"⁵⁷. Una vez más, la figura de Mahoma sirve de exponente de la condición bestial imputada a sus seguidores por el procedimiento de la metonimia. Para ello, Álvaro busca amparo en las Escrituras:

"Vengamos al santo Job y expongamos rápidamente el poder de Behemot según sus palabras santísimas. Dijo que éste se levanta como el véspero sobre los hijos de la tierra]...[Ya en el principio de estas palabras debe considerarse el nombre con la debida propiedad y por el vocablo debe ser expuesta la estupidez de sus obras. En realidad es nombrado el animal, pues Behemot del

⁵² "Puisse l'Esprit Saint nous sanctifier et nous ne demeurions pas comme vous, Sarrasins, comme des cochons dans la fange de l'impureté....", *Ibidem.*, p. 204.

⁵³ Abel (1954), pp. 343-370; "Réfléchissez à cela avec attention, et rendez vous compte de votre imbecilité, puisque vous ne savez ni ce que vous dites ni ce que vous pensez", Ducellier (1971), p. 204.

⁵⁴ "Mais cessons de parler de ces hommes dont l'âme fangeuse est digne de cochons et qui ne mettent rien au-dessus de la volupté et de la mollesse, car ils sont inconsciemment mais incurablement malades", Ducellier (1971), p. 203.

⁵⁵ "Il aurait fallu que ces hommes réellement bestiaux et sans âme se rendissent compte de l'affreux piège où les entraîne leur doctrine sur la résurrection puisque, menant sur cette terre une vie adonnée au manger et au boire, et donc sensuelle et corruptible, ils ne peuvent donc qu'être asservis par la corruption et, par voie de conséquence, mourir..." *Ibidem.*, p. 203.

⁵⁶ Abel (1954), pp. 343-370; Ducellier (1971), pp. 208-209.

⁵⁷ Eulogio de Córdoba (ed. 1998) *Apologeticus Martyrum*, 16, p. 199.

hebreo en latín significa un animal. Claramente no es dudosa que su estupidez queda divulgada por medio de este nombre, aunque sobresalió en las letras no supo leer ni escribir nada. En la comida lee heno y no trigo, predicando cosas vacías y no poseedoras de la solidez de la religión, sino revestidas del error de la estulticia y la maldad”⁵⁸.

Behemot constituye así para Álvaro una profecía sobre Mahoma, el cual:

“Puesto que nació bruto y sin cultura es llamado Behemot, es decir, animal, porque apareció engañoso, astuto y sinuoso es llamado también dragó o serpiente. Se llama también ave porque se lanzó soberbio, alzado y vago, sin imponerse a sí mismo ningún freno de templanza”⁵⁹.

Siglos después el pensamiento cluniacense tildaría al profeta del Islam de “completamente animal de los vicios de la carne”⁶⁰, y autores como Pedro el Venerable (mediados del s. XII) redundarían en el calificativo de bestias salvajes para Mahoma y sus doctrinos⁶¹. Este abad cluniacense denunciaba el abandono de la lucha antiislámica en Occidente, al encaminarse grandes contingentes a las cruzadas orientales, dejando las tierras “expuestas a los dientes de bestias salvajes”⁶². Alain de Lille (segunda mitad del s. XII) en su *Contra paganos* habla directamente de la monstruosa vida de Mahoma, de su más monstruosa secta y de su, aún más, monstruosa muerte⁶³.

Generalmente, son las “manchas” del pecado carnal las que conducen al hereje musulmán a la bestialidad en el pensamiento de los monjes y también en el de Pedro el Venerable⁶⁴, por lo que la animalización del *infiel* se produce con frecuencia para denunciar una concupiscencia tan irreprimible como la de las bestias.

Las crónicas hispanas peninsulares se sirven repetidas veces del calificativo de cerdo y perro para los musulmanes, quizá como arma arrojadiza frente al uso de este insulto en las crónicas árabes hacia los no musulmanes⁶⁵. Otro tanto se observa en las crónicas de cruzada, que reproducen estos calificativos en completo paralelismo con los escritos árabes orientales⁶⁶. Resulta significativa la deshumanización metafórica del rival como primer paso para una difamación del enemigo destinada a su demonización, recurrente en toda construcción de una imagen del *Otro*, desarrollada en oposición a la de *uno mismo*⁶⁷.

⁵⁸ Álvaro de Córdoba (ed. 1996) *Indiculus Luminosus*, 26, pp. 154-155.

⁵⁹ *Ibidem.*, 28, pp. 162-163.

⁶⁰ Cantarino (1978), p. 81.

⁶¹ Pedro el Venerable, calificativo que aparece reiteradamente en el *Liber contra sectam sive haeresim Sarracenorum* y en su Epístola 173, I; Iogna Prat (1998), p. 410.

⁶² *Ibidem.*, p. 334.

⁶³ Uebel (1996), p. 274.

⁶⁴ Iogna Prat (1998), p. 366.

⁶⁵ Barkai (1984), pp. 170, 287.

⁶⁶ En calificativos como “cerdos” y “adoradores de Satán”, Curzi (2007 c), p. 541.

⁶⁷ “La diabolización del enemigo, que entraña una deshumanización al estilo medieval, es decir atribuir al enemigo relaciones con el pecado y presentarlo como un enemigo de la Divinidad”, Barkai (1984), p. 147.

Algunos testigos del discurso pronunciado por Urbano II en Clermont recogían la comparación que habría hecho el papa de los *infieles* con las criaturas fantásticas (dragones, grifos, fieras) asociadas a las fuerzas del mal, con las que habrían de medirse los *milites* cristianos, y esto permite, para algunos autores, interpretar el bestiario románico como representación de esos *infieles*⁶⁸.

Así, la animalización del musulmán en la cultura cristiana plenomedieval se vincula particularmente con el contexto de cruzada, representándose la alteridad religiosa a través de la bestialidad⁶⁹. En este sentido, Uebel ha señalado la monstruosidad como recurso para la exclusión de los musulmanes del colectivo cristiano, siendo la animalización un elemento de fijación de fronteras rígidas entre grupos religiosos, marcando especialmente la irracionalidad: "Monsters]...[are to be treated not exclusively as the others of the defining group or self, but also as boundary phenomena, anomalous hybrids that constantly make and unmake the boundaries separating interiority from exteriority, historical world from fictional otherworld, meaning from nonsense"⁷⁰. Así, la descripción del rival como una bestia en los textos y su eventual representación artística como un animal o monstruo, permite excluir a los musulmanes de la salvación, del mismo modo que el demonio se presenta bajo forma monstruosa, trasponiendo la exclusión de la comunidad religiosa a la propia expulsión del género humano.

La designación peyorativa de los musulmanes mediante su parangón con las bestias seguirá constituyendo un recurso frecuente en los últimos tiempos románicos. El monje italiano Joaquín de Fiore (finales del s. XII) describía las profecías apocalípticas como eventos anunciadores de cuanto sucedía en su propia época, asociando las siete cabezas de la bestia con siete perseguidores de la Iglesia, de los cuales, indicaba, ya habían sobrevenido seis, siendo Saladino el séptimo y último⁷¹. Por su parte, el obispo de París en la primera mitad del s. XIII, Guillermo de Auvernia, calificaba a Mahoma de bovino y bestial⁷².

En el s. XIII, Rodrigo Jiménez de Rada indica que era frecuente que los pastores llamaran "moras" a las vacas negras, lo que para Barkai contiene un doble poder difamatorio: asociando al enemigo en sentido colectivo un color cargado de connotaciones negativas, satánicas y malignas (como veremos), y, al tiempo, identificando a las mujeres musulmanas con las bestias. En todo caso, la indicación del arzobispo toledano no está exenta de intencionalidad, pues reaparece en la *Primera Crónica General de España*, realizada a finales del s. XIII por encargo de Alfonso X⁷³. Es cierto que este tipo de calificativos pueden ser simples testimonios de una manera de hablar, de un vocabulario despectivo hacia el oponente religioso. Sin embargo, contamos con testimonios que apuntan en la

⁶⁸ Curzi (2007 c), p. 541.

⁶⁹ Uebel (1996), pp. 264-291. "Las Cruzadas se iniciaban bajo una tosca noción de los adversarios sarracenos como bestiales adoradores de ídolos y colectivos reos de muerte", Márquez Villanueva (2004), p. 122.

⁷⁰ Uebel (1996), p. 266.

⁷¹ Wright (1995), pp. 112-113. Los franciscanos incorporarían estas nociones de Joaquín de Fiore en el s. XIII.

⁷² Citado por Sénac (1983), p. 99.

⁷³ Recoge las palabras de Jiménez de Rada "Vaccas enim eius coloris Hispani armentarii moras vacant", Barkai (1984), pp. 223, 242.

misma dirección que las consideraciones de Barkai, manifestándose dichas referencias al musulmán como significativas de una actitud más profunda y con mayores implicaciones que la de la metáfora y el insulto. Las jurisdicciones de frontera denotan una consideración similar hacia los cautivos de guerra hispanomusulmanes que hacia las reses obtenidas como botín. Así, en los fueros de regiones como Cuenca y Teruel se menciona al *moro* como objeto de venta o extravío equiparable en valor mercantil a caballos, asnos, bueyes, ovejas y otros animales⁷⁴.

En 1300 Pedro Pascual, quien había sido obispo de Jaén, identifica a los musulmanes como a las bestias de los campos que beben sangre y comen carne humana en la profecía de Ezequiel (39, 17), tratándolos de asnos salvajes conforme a la referencia bíblica que hablaba de Ismael como de un onagro:

"Estos pueblos siempre fizieron persecuçion e guerra a los fijos legitimos que descendieron de Abraham, que son dichos pueblos de Israel, e aun no cesan, e asi cumplen la profecia que le fue dicho a su padre Ismael, que devia ser cruel, e robador, e sus manos contra todos los omes, e las manos de todos contra el, e fincarán tiendas contra sus hermanos; e la letra del hebrayco dize que devia ser velut onager, conviene a saber, asno silvestre"⁷⁵.

Pedro Pascual también animaliza a los musulmanes mediante las palabras "Eyo digo que es mucho mayor bestia que bestia, el que lee los libros de tu seta, o Mahomat, et los tus dichos, et los tus fechos, et te cree"⁷⁶. Por otro lado, la comparación con animales permite, tanto en el pensamiento cristiano como en el musulmán, referirse al pecado y a la condenación del grupo religioso opuesto. Así, Juan de Mandavila recoge en su relato de viajes (de mediados s. XIV) las palabras de un sultán *moro* que dice sobre los cristianos:

"Unos se hazen soberbios, otros avarientos, otros luxuriosos, otros glotones, y assí van resbalando de un pecado en otro hasta que viene el tiempo de la muerte, en el que unos por no tener lugar, otros por no saber arrepentirse de sus pecados, mueren y se van como bestias al Infierno"⁷⁷.

Particularmente habitual es la animalización y deformación física del *sarraceno* en los cantares de gesta. Así, Bancourt indica que, si bien la imagen del musulmán mostrada en los relatos épicos coincide en ciertos aspectos con la del villano, sólo el *sarraceno* es animalizado⁷⁸. La monstruosidad y bestialidad es precisamente uno de los rasgos distintivos

⁷⁴ García Ulecia (1975), pp. 193-194, los mencionan como una mercancía en los fueros de Cuenca, Zorita, Béjar, Plasencia, Baeza, Alcaraz, Alarcón, Teruel-Albarracín y Alcázar, al fijar las comisiones que ha de percibir el vendedor o corredor del concejo por la venta de mercancías, siendo equiparable la de los cautivos con las reses. No obstante, hay que tener en cuenta que también los vasallos recibieron una valoración similar.

⁷⁵ Pedro Pascual, *Sobre la seta mahometana*, I, VIII, 4, recogido por Tolan (2001 a), p. 263 y, nota 40.

⁷⁶ También la bestialidad del enemigo se manifiesta en la lujuria de Mahoma y de sus sectarios, en sus propios sacramentos impuros y carnales, y en su falta de razón, *Sobre la seta mahometana*, I, VIII, 206, *Ibidem.*, p. 264.

⁷⁷ *Libro de las Maravillas del Mundo*, Juan de Mandavila (ed. 1540/2001), Libro I, Cap. XXXVIII, fo. XXVIIIv. "De la ley de los moros".

⁷⁸ Bancourt (1982), Vol. I, pp. 78-79.

más destacados de la imagen del musulmán en las gestas francesas⁷⁹, siendo su animalización una consecuencia directa de su degradación espiritual. La prueba de que su deformidad física lleva aparejado un significado moral está en el hecho de que sólo los musulmanes presentados con cierta belleza o virtud son susceptibles de convertirse al cristianismo al final de la historia⁸⁰. De este modo, el error religioso que se imputa a los musulmanes encuentra una plasmación directa en su aspecto físico, siendo sus rasgos bestiales y monstruosos (lo monstruoso y lo fantástico siempre encuentra su expresión en la combinación de formas bestiales) el indicio de que su herejía les conduce a la deshumanización, y un elemento directamente demonizador⁸¹.

Los cantares de gesta, como ha sido señalado repetidas veces, son una fuente de gran importancia para el estudio artístico, al contar con el mismo receptor que el arte esculpido, y en ocasiones con el mismo emisor (en el mester de clerecía), trazando los contornos de un imaginario común y situándonos ante los prejuicios que determinaron los rasgos asociados a los musulmanes de modo generalizado. El soporte verbal de estos relatos épicos los hace menos ambiguos en lo referente a la descripción del musulmán bajo la imagen de lo monstruoso, designándolos con alguno de sus múltiples apelativos (sarraceno, pagano, agareno, moabita...). El mundo de las formas artísticas conformó un lenguaje codificado como el verbal, pero resulta más inaccesible para el estudioso actual, por lo que las correspondencias entre la imagen de los *sarracenos* épicos y los monstruos románicos que se recogerán en este capítulo sirven, en cierta medida, para esclarecer el significado de algunos de estos monstruos, los cuales se presentan en la misma clave metafórica que la bestialidad en los textos. Los expertos en estos cantares ya han llamado la atención sobre el extremado parecido y la similitud entre los seres fantásticos del bestiario esculpido, y las leyendas y epopeyas plenomedievales relativas a los musulmanes. Así, P. Bancourt encuentra como fuente literaria de la imagen de los musulmanes que animan los cantares las mismas obras que la historiografía sitúa tradicionalmente en el origen del bestiario románico: la *Historia Natural* de Plinio el Viejo o las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, llegando hasta obras contemporáneas como la *Imago Mundi* de Honorio de Autun (principios del s. XII) y el *Libro del Tesoro de Brunetto Latini* (s. XIII)⁸². Sin embargo, Bancourt considera muy improbable que los autores de las gestas tuvieran acceso a las fuentes “sabias” y observa algo muy relevante para este estudio: que el testimonio de los cantares de gesta concuerda a la perfección con el arte del s. XII, señalando como ejemplos la escultura de la abadía de Cluny y la fachada de Sens⁸³. La noción de esos seres como

⁷⁹ *Ibidem.*, Vol. II, p.1004.

⁸⁰ *Ibidem.*, Vol. I, p. 80.

⁸¹ “Il suffit d’attribuer au sarrasin, en les accentuant, les caractères de l’animalité distribués traditionnellement au vilain, pour faire basculer le Sarrasin hors des normes humaines”; *Ibidem.*, Vol. I, p. 80.

⁸² Bancourt remonta también la representación de los *sarracenos* épicos a otros escritos como la descripción de las *Maravillas de la India* cuya fuente lejana es Ctésias de Cnido, médico del rey de Persia Artajerjes, que recopiló hacia el 400 a. C. los relatos relacionados con los lugares maravillosos de Oriente, *Ibidem.*, Vol. I, pp. 80-81.

⁸³ *Ibidem.*, Vol. I, p. 82.

procedentes de tierras orientales podría haber influido en su vinculación con lo musulmán y con el imaginario artístico islámico, rico en bestias fantásticas.

En todo caso, monstruos y animales en el contexto que estudiamos constituyen exponentes de aversión y definen los límites de la identidad cristiana, razón por la que Uebel invita a interpretar esas figuras como fenómenos que pretenden marcar claras barreras entre la salvación y la condena. Así, los animales reales o fantásticos descritos en los textos tienen para el autor mucha relación con la percepción y representación del musulmán, especialmente entre los cronistas de cruzada, donde la animalización es una forma extrema de exclusión: "Producing a cultural identity over and against the Muslim monster, twelfth-century historians constructed a set of limits that were imperiled by the act of exclusion itself"⁸⁴.

El Islam en sí mismo constituyó un signo de desviación y perversión en el imaginario cristiano del s. XII y fue, en definitiva, signo de monstruosidad. La forma bestial que se le confirió es la muestra de la irracionalidad de la que se hizo acreedora su religión en el pensamiento cristiano occidental⁸⁵.

1. 4. EL ENEMIGO RELIGIOSO ANIMALIZADO EN EL ARTE DE ÉPOCA ROMÁNICA SEGÚN LA HISTORIOGRAFÍA: UN PUNTO DE PARTIDA

Algunos trabajos han abordado ya la representación animalizada de judíos y musulmanes en diversos ejemplos artísticos de época plenomedieval, y sirven de punto de apoyo para este capítulo. Sin duda, la representación más llamativa y evidente es la incluida en la traducción latina del Corán realizada con afán de refutación por encargo de Pedro el Venerable, en el Manuscrito del Arsenal (mediados del s. XII), donde Mahoma aparece figurado como un extraño engendro con rostro humano, cuerpo emplumado y cola de pez (Fig. 2)⁸⁶. El interés de esta imagen reside en la inscripción que lo identifica como Mahoma y su presencia en el contexto de un escrito polémico antimusulmán, además de su parecido con algunos ejemplos escultóricos románicos, especialmente las sirenas y las arpías que combinan el rostro humano con el cuerpo de ave o de pez, y que serán analizadas en el presente capítulo.

La metáfora animal sirve numerosas veces en el arte románico para aludir a los musulmanes y a la lujuria que se les imputa, como analizan diversos autores. Seidel ha identificado representaciones bestiales entre las que destacan los asnos de la arquivolta de Aulnay como una representación de los árabes descendientes de Ismael, el cual es comparado con el onagro en el Génesis (16, 12), permitiendo este animal hacer referencia a su carácter lascivo de acuerdo con los escritos de Rabano Mauro⁸⁷. Lejeune y Stiennon

⁸⁴ Uebel (1996), p. 267.

⁸⁵ *Ibidem.*, pp. 268, 274.

⁸⁶ MS Arsenal 1162, BN, París; D'Alverny (1947-48), p. 79; Iogna Prat (1998), p. 341.

⁸⁷ Seidel (1981), pp. 66, 117, nota 109.

han identificado como directa representación de los musulmanes algunos animales alusivos al mal, como el áspid y el basilisco de la portada principal de la Catedral de Verona situados bajo los pies de Roldán⁸⁸. El sueño de Carlomagno en la *Canción de Roldán* donde sus hombres se enfrentaban con bestias, también ha sido conectado con los seres fantásticos románicos por estos autores, si bien los estudios literarios sobre la obra ya apuntaban esta relación desde antiguo⁸⁹.

La portada románica más insistentemente conectada con la propaganda contra el Islam en la figuración de seres bestiales y fantásticos es la que se encuentra en el interior del nártex de la abadía de la Magdalena de Vézelay, en el tímpano central (c. 1120-1132). Allí, la Misión de los Apóstoles se rodea de un amplio abanico de razas monstruosas que se muestran como exponentes futuros de criaturas a evangelizar. Este tímpano fue relacionado por primera vez con el contexto de la Primera Cruzada por Katzenellenbogen en 1944, mediante un brillante análisis de la exégesis bíblica contenido en el mismo que se presenta sometida y adaptada a la situación política vigente. Los ocho compartimentos curvos que rodean el tímpano central y el dintel, muestran la variedad de naciones y razas monstruosas de los límites de la Tierra a las que había de llegar el mensaje de Cristo con la misión cruzada, encontrándose seres presentes en la literatura de viajes y en los *Mappaemundi*⁹⁰. La interpretación de Katzenellenbogen se ha consolidado con el paso de los años y ha sido ampliada por trabajos recientes como el de D. H. Strickland⁹¹. La autora se ampara en el papel político que jugó en la cruzada esta sede borgoñona de Cluny, desde donde se predicó repetidas veces y por donde pasaron expediciones guerreras, para afirmar que las razas monstruosas aquí representadas fueron comprendidas por el espectador contemporáneo como los musulmanes que iban a ser combatidos y convertidos en Oriente⁹². El tímpano presenta Panotii (personajes de inmensas orejas), Cinocéfalos (de cabeza canina), Pigmeos y Esciritas que se manifiestan como signos polivalentes de la variedad de los no cristianos que se encontraban a lo largo de las rutas de peregrinación y de cruzada⁹³. Las descripciones de algunos *sarracenos* ofrecidas por las epopeyas francesas se corresponden con precisión con estas imágenes, confirmando la repercusión de las gestas en estos programas propagandísticos o la existencia de unas nociones comunes al arte y la literatura, en lo que a la representación del musulmán se refiere. Así, los Panotii del

⁸⁸ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp. 66-67.

⁸⁹ Krappe (1921), pp. 134-141. Además del sueño recogido en el capítulo precedente a colación de la lucha del guerrero cristiano contra bestias (vv. 2541-2553), otros pasajes oníricos del Cantar se recrean en metáforas animales: "Después de ésta, con otra visión soñó: /Que estaba en Francia, en su capilla,/ Del lado de las Ardenas vio venir un leopardo,/ Su cuerpo mismo con mucha fiereza ataca./ Del fondo de la sala baja un mastín,/ Que viene hacia Carlos corriendo y a saltos./ La dextra oreja al oso corta primero,/ Encolerizado combate al leopardo,/ Los Franceses dicen que hay gran batalla; /No saben cuál de ellos vencerá", *Canción de Roldán* (ed. 1959), vv. 725-735, p. 51.

⁹⁰ Katzenellenbogen (1944), p. 141.

⁹¹ Strickland (2003), p. 159.

⁹² *Ibidem.*, pp. 159-160 "What more effective way to give this popular, pejorative idea high-profile visual from than by substituting Cynocephali for Muslims on the tympanum that marks the entrance to an important crusading rallying point?"

⁹³ *Ibidem.*, p. 160.

extremo derecho del dintel (Fig. 3) se ajustan a la descripción del monstruoso *sarraceno* Agolafre, en *Firabras* (c. 1170), cuyas orejas son tan inmensas que las emplea como abrigo cuando el frío acecha⁹⁴.

Por su parte G. Curzi considera el programa de conjunto del mosaico pavimental del priorato de Ganagobie (Provenza), del primer cuarto del s. XII, como una representación alegórica de la lucha contra el Islam, figurándose al enemigo religioso en la escena de la doma del animal fantástico que evoca las fuerzas del mal, junto a representaciones guerreras que se relacionan con éstas a través de detalles de la indumentaria. La misma interpretación ofrece de los soldados que se lanzan a la caza de las criaturas monstruosas (Fig. 4 del Capítulo III)⁹⁵. Otros autores, recogidos en el capítulo precedente, interpretaban la imagen de la bestia como una referencia al musulmán cuando aparece encarnando al rival del caballero cristiano en representaciones guerreras.

La presencia de animales y bestias que jalonan los frisos de la portada de Saint-Gilles du Gard (Languedoc-Roussillon) se ha puesto en relación con la representación del musulmán como consecuencia del tema de propaganda de cruzada que preside el tímpano, donde la alegoría de la Iglesia triunfa sobre una Sinagoga coronada por la Cúpula de la Roca⁹⁶.

Los manuscritos iluminados ofrecen, desde el s. XIII, representaciones más evidentes del musulmán bajo rasgos bestiales, al facilitarse su identificación por el contexto literario y en las indicaciones paleográficas junto a la imagen. Así, Strickland ha hallado la representación de híbridos de hombre y animal, cíclopes, gigantes descabezados, hermafroditas y monstruos diversos como imagen de los *sarracenos*⁹⁷. Estos ejemplos, aunque tardíos, enlazan y derivan de la epopeya románica para la autora, donde los musulmanes eran monstruos, animales y gigantes, en una manifestación de su carácter maligno⁹⁸.

No obstante, el estudio de la figuración bestial románica como referencia al *sarraceno* está poco desarrollado en los trabajos de arte románico, encontrándose un mayor número de estudios que profundizan en la imagen del judío animalizada, generalmente en el ámbito de la ilustración manuscritos. Así, Friedman demuestra cómo las razas de Plinio se adaptaron perfectamente al pensamiento cristiano para representar y simbolizar a los *infieles* que permanecieron fuera de la fe de Cristo, principalmente a los hebreos, hallando

⁹⁴ Fierabras (ed. 1966), vv. 4748-4752, p. 143.

⁹⁵ Curzi (2007 c), p. 541.

⁹⁶ Trivellone (2005), pp. 47-48; indica en esta tesis doctoral que los animales son en ocasiones representación de los herejes, destacando la rana y el perro, *Ibidem.*, p. 59.

⁹⁷ Híbrido musulmán-animal en el Oscott Psalter, Londres, 1260, British Library, Add. Ms 50000, fol 213; cíclopes islamizantes en la escena de la Armada de Alejandro contra los cíclopes, *Romance de Alejandro*, Paris o Rouen, c. 1425, British Library, Londres, MS Royal, 20 B. xx. 79V; gigantes descabezados y con un gran ojo en el torso en el mismo *Libro de Alejandro*, fol. 80; hermafroditas en el Mapa Hereford, Lincoln, 1290, catedral de Hereford, y más ejemplos en Strickland (2003), pp. 184-188, figs. 93, 94, 95, 96.

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 186.

referencias concretas en sermones⁹⁹. Strickland profundiza también ampliamente en el tema¹⁰⁰. Por su parte, Marrow ha identificado algunos pasajes bíblicos como condicionantes de la representación de los judíos bajo la forma animal, en virtud de las referencias a los verdugos de Cristo tenidos generalmente por judíos. Indica que el Salmo 21 (citado al inicio de este capítulo), en tanto que prefiguración de la Pasión de Cristo con continuos símiles bestiales para los verdugos y asistentes, adquirió gran importancia desde el s. XI en la liturgia del Viernes Santo y fue recogido en varios salterios iluminados que incluyen la representación de los verdugos animalizados¹⁰¹. Sin embargo, sabemos que hacia finales del s. XII se habla también de los verdugos de Cristo como de *moros* de manera anacrónica¹⁰².

Otros trabajos constituyen el fundamento para el estudio de la imagen animal como alusión al Islam. El análisis de las ilustraciones de los ejemplares del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, ha demostrado que la imagen de la Prostituta de Babilonia sentada sobre la bestia constituye una referencia directa al Islam¹⁰³. Otras ilustraciones como la que representa la Babilonia de Nabucodonosor en el Beato de Magio, contienen directas alusiones al Islam contemporáneo incluyendo inmensas serpientes que acompañan la escena¹⁰⁴.

De este modo, a los estudios sobre la imagen bestial como representación diabólica se suman otros que la conectan con la percepción del enemigo religioso en su concepción escatológica. La insistente demonización de los musulmanes en las fuentes escritas y el análisis de algunos elementos aparejados a la imagen animal permiten plantear nuevas hipótesis sobre la conexión de la fauna fantástica con el imaginario y con la ideología desarrollados en torno al conflicto militar y religioso antiislámico.

2. LA SIRENA-PEZ Y ALGUNAS REPRESENTACIONES HUMANAS DE LA LUJURIA COMO IMAGEN DEL MUSULMÁN

La sirena-peza se relaciona particularmente con la imagen de la arpía (mujer con cuerpo de ave), cuya representación se analizará más abajo. Ambos híbridos son frecuentes en la escultura románica y suelen aparecer asociados al representarse de modo conjunto o paralelo en los capiteles, denotando una significación y una función similar. Ambas constituyen un símbolo demoníaco, un prototipo seductor y mortal que encarna la noción

⁹⁹ Friedman (1981), p. 85, aunque todo el trabajo constituye un estudio en profundidad sobre el tema. La exégesis homelética fue aplicada a las razas de Plinio en los Bestiarios, especialmente en los de procedencia británica del s. XIII, *Ibidem.*, pp. 123-124.

¹⁰⁰ Strickland (2003), pp. 97 y sgg.

¹⁰¹ Marrow (1967), pp. 170-171, 179-180. En salterios como el Barberini, Cristo aparece junto a cabezas de toro y junto a bueyes ilustrando este Salmo, mientras en otros son perros los animales alusivos a los verdugos, Biblioteca Apostólica Vaticana, MS. Barb. gr. 372, fol. 37r. Conforme nos acercamos a la Edad Moderna la representación de los verdugos como perros o leones es cada vez más frecuente.

¹⁰² Monteiro Arias (2007 a), pp. 64-87.

¹⁰³ Sobre este tema ver el Capítulo V, apartado 2. 5., del presente estudio.

¹⁰⁴ Beato de Magio, f. 238v, Yarza (2005), pp. 94-95.

de la mujer como tentación libidinosa que conduce a la condenación del alma. Diversos ejemplos que veremos a lo largo de este apartado muestran a las sirenas y las arpías tocadas con turbante o con algún otro bonete que las convierte en referencia a los musulmanes. Además, éstas aparecen insistentemente asociadas a la imagen del centauro arquero, el cual, como se ha visto (Figs. 146 a 164 del Capítulo III), constituye una representación animalizada del enemigo en combate. Pero, a diferencia del centauro, las sirenas y arpías sólo parecen hacer referencia al musulmán en casos muy concretos, cuando otros elementos figurativos lo amparan. Éstas constituyen una representación alusiva de modo más general a la lujuria y al maligno que viene a confluír en determinadas ocasiones con la imagen del enemigo, al ser nociones compatibles con la percepción del musulmán. De igual manera, vemos proliferar representaciones de la lujuria bajo aspecto humano que, en ocasiones, adoptan una postura similar a la de la sirena-pep por referirse ambas a un comportamiento lúbrico. Este apartado reúne las imágenes de la lujuria, ya sean sirenas-pep o figuras humanas, que pueden contener una alusión al Islam, profundizando igualmente en el arraigo de la idea de un enemigo religioso apegado al vicio de la carne, como fundamento de la proliferación de estas representaciones.

2. 1. UN APUNTE SOBRE EL ORIGEN DE LA SIRENA-PEP Y DE LA ARPÍA

Arpías y sirenas se remontan en su sustrato literario a la mitología clásica. Las sirenas existen desde la *Odisea*, aunque Homero no describe su aspecto, que en el mundo clásico es de mujer con cuerpo de ave, y sólo indica su condición de divinidades marinas cuyos cantos ofrecen conocimiento de todo cuanto sucede y son letales para quienes los escuchan, atrayendo irresistiblemente a los navegantes para ser devorados por ellas¹⁰⁵. Por su parte, las arpías aparecen en la *Eneida* de Virgilio, tratándose de mujeres con cuerpo de buitre que visitan el inframundo conduciendo a las almas hasta él¹⁰⁶. La interpretación estoica, posterior a Homero, concibe las sirenas como las tentaciones que el hombre debe soportar en su peregrinar por la tierra, interpretación que será llevada al extremo por el cristianismo donde simbolizan la lujuria¹⁰⁷.

Este es el sustrato literario de los seres híbridos de pájaro y hombre, pero su imagen surge en el arte la antigua Mesopotamia y en Egipto (donde representan las almas), resurgiendo más adelante en la literatura árabe y en el arte islámico. También la sirena pep encuentra su origen figurativo en el antiguo arte mesopotámico¹⁰⁸. Mateo y Quiñones explican la indefinida diferenciación entre arpía y sirena en el románico y señalan que ya fueron mezcladas en la mitología griega. La sirena románica adopta cola de pep,

¹⁰⁵ Homero (ed. 1996), *Odisea*, XII, vv. 40-245; pp. 221-228.

¹⁰⁶ Virgilio, *Eneida* III, 212; Mateo Gómez y Quiñones Costa (1987), p. 40.

¹⁰⁷ Observación de J. L. Calvo en su edición de la *Odisea*, Homero (ed. 1996), p. 221, nota 190.

¹⁰⁸ La sirena-pep aparece por vez primera en el antiguo arte mesopotámico y persa según Baltrusaitis (1934), pp. 33-44.

generalmente doble, lo mismo que cuerpo de ave, por lo que denominaremos arpías a este segundo tipo (mujer con cuerpo de ave) para establecer una diferencia entre ambas, evitando la confusión¹⁰⁹. La diferencia física entre estos híbridos estriba fundamentalmente en la cola de serpiente o escorpión, ausente, en un principio, del cuerpo de la sirena y característica de la arpía.

No obstante, las arpías no son citadas ni en el *Physiologus* ni en los Bestiarios y constituyen figuras poco conocidas en el contexto medieval. Parece que la reiterada imagen de lo que denominamos arpías no son otra cosa que las langostas apocalípticas, como indicara Pinedo¹¹⁰, familiares en el contexto románico y presentes en las ilustraciones de los Beatos. Por su parte, la sirena pez figura en los Bestiarios de modo reiterado. El de Brunetto Latini (mediados del s. XIII) hace referencia a las fuentes clásicas sobre este híbrido pero añade que, en realidad, éstas debían ser prostitutas que reducían a sus amantes a la miseria¹¹¹. Otros Bestiarios le otorgan indistintamente forma de ave o de pez unida a su parte femenina, mientras el de Pedro de Beauvais asocia la sirena al centauro y al honocentauro por su hibridismo¹¹².

2. 2. LA SIRENA PEZ Y ALGUNAS REPRESENTACIONES HUMANAS DE LA LUGURIA: LA LICENCIA SEXUAL ATRIBUIDA A LOS MUSULMANES EN LOS TEXTOS Y EN EL ARTE

La sirena-pezu de doble cola aparece generalmente agarrándose sus extremidades inferiores y adoptando la característica postura lúbrica de otro tipo de representaciones alusivas al pecado de la lujuria (Fig. 4), como la frecuente imagen femenina que muestra su órgano sexual extendiendo las piernas de modo excesivo (Fig. 15). El gesto adoptado por la sirena, con el que parece ofrecer su órgano sexual, la desnudez de su torso y la significación las extremidades de pez, confirman el simbolismo carnal de la sirena románica¹¹³. El pez en sí mismo constituye una alusión simbólica al pecado de la lujuria, contrastando con la primitiva significación cristológica de esta especie acuática. Por ello, no es casual que la primera representación de Mahoma del arte cristiano en el citado Manuscrito del Arsenal (Fig. 2), combine el rostro humano con la cola de pez, siendo la licencia sexual una de las acusaciones más volcadas sobre el profeta del Islam y sus doctrinos. Estas imágenes cuentan, sin duda, con un sustrato figurativo en la imagen clásica de los tritones, pero el hibridismo pasa a emplearse como una señal demoníaca, además de lúbrica, en el caso de la sirena. Por ello, la imagen del Manuscrito del Arsenal aglutina también la idea de Mahoma como

¹⁰⁹ Mateo Gómez y Quiñones Costa (1987), arpías y sirenas suelen ser denominadas indistintamente de una manera u otra. Todo el artículo trata esta problemática.

¹¹⁰ Pinedo (1930), pp. 86-90.

¹¹¹ Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), Introducción de Bianciotto, p. 12.

¹¹² *Ibidem.*, pp. 32, 138.

¹¹³ Gaignebert y Lajoux (1985), p. 143; Huerta Huerta (2006), p. 94.

diabólico, de acuerdo con la frase de Pedro el Venerable con la que se inicia este manuscrito “Si uis scire quis fuerit uel quid docuerit maximus precursor Antichristi et electus discipulus diaboli Mahumet”¹¹⁴.

La existencia de sirenas o *sirenos* con turbante en la escultura románica hispana, que vienen a reunir el símbolo de la lujuria con la imagen del musulmán, responde a la frecuente imputación de una actitud libidinosa por los musulmanes y su profeta, a sus leyes y religión. Así, aunque la sirena es un símbolo de lujuria generalizador, la imposición a esta figura del turbante u otro distintivo entendido como musulmán en ciertos ejemplos escultóricos, viene a restringir la referencia libidinosa al enemigo religioso, de acuerdo con la noción sobre el mismo extendida en la cristiandad que será definitoria de su imagen.

La sirena-pez de doble cola no aparece en los templos románicos más antiguos del Camino jacobeo ni se encuentra en el claustro de Silos, a pesar de ser un centro muy influyente desde el que se irradia una parte importante de la figuración bestial del románico hispánico. Por esta razón, Pérez de Urbel señalaba que se trata de una iconografía tardía surgida en el s. XII¹¹⁵. Sin embargo, encontramos uno de los primeros ejemplos de sirena-pez en la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz (Fig. 5), siendo este un templo fechado por la inscripción de un canecillo en 1081. Resulta muy interesante comprobar que aquí la sirena-pez (o *sireno*) porta un turbante que, aunque mal conservado y de talla primitiva, coincide con el turbante que porta gran parte de las figuras de la galería esculpida de esta iglesia. La otra iglesia románica de esta población, Santa María del Rivero (de finales del s. XI), presenta el mismo tema del *sireno* masculino con turbante, siendo igualmente abundantes las figuras así tocadas en este templo (Fig. 6). La presencia de un repertorio iconográfico tan particular en estas iglesias en las que casi todas las figuras parecen representar a musulmanes, hoy lamentablemente degradadas, se ha achacado tradicionalmente a la alta ocupación musulmana de estas tierras recién conquistadas en el momento de construcción de las iglesias¹¹⁶, e incluso se ha señalado como posible indicio del trabajo de alarifes árabes en la escultura¹¹⁷, lo cual resulta improbable e irrelevante desde el momento en que la temática de la iglesia no era elegida por los escultores, además de ser portadora de una ideología antiislámica. La población era denominada coloquialmente Castro de Moros aun mucho tiempo después de su conquista cristiana¹¹⁸. No obstante, la exposición a continuas vicisitudes guerreras de esta población de frontera, con el avance y retroceso musulmán y cristiano, resulta determinante para la comprensión de esos repertorios iconográficos repletos de musulmanes (Fig. 7). San Esteban de Gormaz fue ocupada en época temprana por el reino astur, aunque pronto recuperada por Abderramán III (920) y vuelta a perder por Hixem II frente a Fernán González en 975, si

¹¹⁴ Ms. 1162, f. 1, recogido por D'Alverny (1947-48), p. 79.

¹¹⁵ Pérez de Urbel (1975), p. 114.

¹¹⁶ La fortaleza musulmana de Gormaz, del s. IX, y el hallazgo del tejido cordobés de Hixem que apareció en un muro de la iglesia del Rivero dan muestra de la alta ocupación musulmana de esta población, Gaya Nuño (1946), pp. 39-40.

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 56.

¹¹⁸ Lojendio y Rodríguez (1995), Vol. I, p. 42.

bien el poder cristiano aún no se consolidaría. La leyenda indica que fue arrebatada por Rodrigo Díaz de Vivar en 1054 al dominio de Toledo¹¹⁹, aunque entonces el Cid sólo contaba 11 años, si nos atenemos a la fecha de nacimiento que generalmente se le concede (1043). En todo caso, parece que la construcción de la iglesia de San Miguel, consagrada en 1081, siguió en pocos años a la conquista cristiana, seguramente llevada a cabo por Fernando I antes de morir en 1065. Resulta por tanto, lógica, la íntima relación del repertorio figurativo de ambas iglesias con la ideología de guerra antiislámica y la presencia de estos musulmanes animalizados con colas de pez.

Otros ejemplos románicos presentan al *sireno* con turbante, como es el capitel exterior de Cerezo de Arriba (Figs. 8 y 9), donde dos ejemplares de cola única coronan su cabeza con un turbante y se llevan la mano al pecho, gesto que C. Lange señala en otros relieves románicos como identificador del musulmán por ser su seña de saludo, aunque sin aportar argumentos que atestigüen dicha práctica en el contexto plenomedieval¹²⁰. No obstante, la mano en el pecho aparece en otras figuras masculinas representativas de la lujuria, que aparecen masturbándose, sin que el acto onanista pueda explicar tan enigmático gesto (Figs. 33 y 34). Otras imágenes recogidas en este estudio contienen este gesto, como el enemigo derrotado bajo el caballero victorioso (Figs. 135 y 136 del Capítulo II); la figura sentada *a la turca* junto a un orante (Fig. 36 del Capítulo V) y el propio Pseudo-Profeta de la ilustración de un Beato (Fig. 171 del Capítulo V). La superposición de este gesto a imágenes potencialmente antiislámicas refuerza, en cierto sentido, su capacidad de definirse como identificador del musulmán. Por otro lado, unas palabras de Álvaro de Córdoba denunciaba la adopción por parte de los cristianos del "gesto" de los musulmanes, que él opone a la señal de la cruz, sin explicar de cual se trata y, aunque habla más adelante del corazón, resulta poco claro¹²¹.

De gran interés resulta el capitel palentino de Loma de Castrejón (Fig. 10) donde un soldado armado con escudo se enfrenta a un esquemático *sireno* que podría representar a un musulmán que degenera en este hibridismo por causa de su lujuria y de su error religioso. Se trata de una variación más del tema de la lucha del *miles christi* contra la bestia, haciendo hincapié en la promiscuidad erótica imputada a los musulmanes, siendo la victoria sobre el mismo también el triunfo del cristiano sobre la concupiscencia.

También abundan, como se ha visto anteriormente, los capiteles que reúnen la imagen de la sirena con la del centauro, siendo la primera receptora de la flecha. Ambos híbridos representan el pecado de la carne, evidenciado por su mitad bestial que desinhibe los instintos y por el tradicional simbolismo de ambas figuras desde la Antigüedad. Así, el

¹¹⁹ *Ibidem.*, pp. 39-40.

¹²⁰ Lange (2004), pp. 12, 49, 50.

¹²¹ "Y señalando con el gesto o la vestimenta sus propias costumbres", Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Indiculus Luminosus*, 31, pp. 174-175; "Todos, en efecto, le prestan acogida en su frente [a la bestia/Mahoma], o en el centro de su corazón o en la mano, esto es, ansiando torpemente su obrar, poseyendo su marca, al ir tras las sectas pestilentes de los gentiles abandonando la costumbre de los santos y las muy plausibles de los padres de la Iglesia e incluso mostramos su nombre en la frente, cuando nos servimos del gesto del propio malvado olvidándonos de la señal de la Cruz." *Ibidem.*, 35, pp. 182-183.

centauro arquero con turbante de Requijada (Fig. 146 del Capítulo III) dirige su flecha hacia una sirena que ha perdido la cabeza y, con ella, cualquier posible indicio de islamización, siendo más habitual que el centauro apunte a la sirena desprovista de referencias figurativas al Islam (Fig. 4). El bonete en punta constituye otro elemento asociado a la imagen del musulmán, como se analiza en el apartado siguiente sobre la arpía, y es asignado a *sirenos* como el de San Claudio de Olivares, que acompaña a la imagen de un centauro tocado por un curioso turbante o corona (Figs. 11 y 12). También presentan bonete cónico los centauros de Sant Pere de Galligans que flanquean una sirena (Fig. 13). Ésta lleva dos peces en sus manos para reincidir en su carácter lúbrico, lo cual resulta habitual en la figura de la sirena y reaparece en lugares como el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca (Fig. 153 del Capítulo III). La reunión de centauros y sirenas ha sido relacionada con la ideología contra el Islam, al aparecer en el dintel de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, erigida por los cruzados (c. 1149). Es N. Kanaan-Kedar quien interpreta estos híbridos como la representación de los *infieles* musulmanes, a modo de complemento del programa historiado del dintel que ilustra la salvación y triunfo del cristianismo en las cruzadas¹²².

La sirena aparece junto al espinario en la iglesia musealizada de Stos. Justo y Pastor de Sepúlveda (Fig. 14), siendo el hombre de la espina otro símbolo lujurioso que puede contener una alusión al enemigo religioso y estar conectado con la ideología desarrollada en torno a él, como se analiza en el siguiente capítulo¹²³. En todo caso, este tipo de representaciones llevan a cabo una fusión entre la imagen de la lujuria y la del musulmán, imputándole este pecado en el plano figurativo.

Otras representaciones femeninas de la lujuria han querido ser interpretadas como la imagen de la lúbrica *sarracena* que ofrece su sexo, al portar ésta un velo aparentemente islámico, plegado en las sienes y cruzado en el cuello¹²⁴. Su postura es la misma que la de la sirena pez y la interpretación de estas imágenes como representación de licenciosas *sarracenas* permite reforzar la existencia de la imagen de la sirena o el *sireno* como musulmanes.

Un ejemplo representativo lo hallamos en San Pedro de Cervatos (Figs. 15 y 16), donde la presencia del velo se hace evidente al ser la única prenda portada por la figurita grotesca, lo mismo que en otros ejemplos como Jaramillo de la Fuente (Fig. 17) y en la representación de algunas lúbricas parturientas (Fig. 18 y 19). Estas últimas son exponente de la condenación de la mujer al parto con dolor por causa del Pecado Original, pero podrían justificar su alusión a las musulmanas en la referencia a la concupiscencia islámica enfocada a la multiplicación de su estirpe para vencer a los cristianos en el campo de batalla¹²⁵. Así lo apuntan dos canecillos de Santa Marta del Cerro (Segovia) donde la parturienta se acompaña de un musulmán vestido con mangas colgantes y turbante (Fig. 20).

¹²² Kanaan-Kedar (1986), p.129.

¹²³ En el apartado 3. 1.

¹²⁴ Lange (2004), pp. 36-49.

¹²⁵ Como se recoge en el apartado siguiente.

Un velo cerrado al cuello parece portar la figura femenina de Sequera del Fresno que alza la falda de su vestimenta con obsceno exhibicionismo (Fig. 21). De nuevo, el canecillo colindante confirma su condición de musulmana, pues es un onanista lujurioso vestido con *burnus* (Fig. 32). El gesto de la *sarracena* recuerda al de Agar en el tímpano del cordero de San Isidoro de León, donde ésta constituye una representación peyorativa de los musulmanes contemporáneos dentro de un ciclo vinculado a la ideología de *Reconquista*¹²⁶. Aunque Agar no llega tan lejos en su exhibicionismo, el gesto impúdico de levantarse la falda es inequívoco (Fig. 22). En Madrona una figura femenina muestra sus genitales con la falda remangada (Fig. 23), mientras mantiene sus manos agarradas a un barrote a sus espaldas que podría constituir un grillete que la identificara como cautiva de guerra, como se verá en este capítulo respecto a la representación de prisioneros.

No obstante, resulta difícil identificar estos velos femeninos como típicamente islámicos, pues también las cristianas portaban velo y la escultura románica muestra a la virgen María y a las santas cubiertas con éste. El único elemento que podría apuntar a una asociación con las musulmanas es el hecho paradójico de que una imagen representativa de la lujuria (quizá de una prostituta) lleve velo, pues sólo las casadas lo portaban en el ámbito cristiano. Por esta razón, otro tipo de alegorías de la lujuria presentan largos y sueltos cabellos, como la prototípica imagen de la *Femme aux serpents*. Desde el punto de vista cristiano, no tendría lógica la imagen de una mujer obscena que porta recatado velo, a no ser que se tratara de representar el adulterio de las casadas.

De este modo, el velo de estas figuras podría constituir una referencia a las musulmanas en tanto que mujeres licenciosas. El velo, *hiyab*, o *jimar*¹²⁷ forma parte del atuendo islámico femenino desde sus orígenes, se aplica a todas las mujeres, casadas o no, y constituyó un distintivo religioso con frecuencia. Estos aspectos están contenidos, de alguna manera, en el versículo coránico que reglamenta su uso (Sura 33, 59):

“¡Profeta! Di a tus esposas, a tus hijas, y a las mujeres de los creyentes que se cubran con el manto. Es lo mejor para que se las distinga y no sean molestadas. Alá es indulgente, misericordioso”.

Por otro lado, el traje femenino musulmán presenta una cierta uniformidad a lo largo de los siglos y también durante los tiempos medievales¹²⁸. Sabemos que en la época de los *mártires* de Córdoba (s. IX), la ausencia de velo en al-Andalus era un rasgo particularmente revelador de la identidad cristiana de la mujer, y las que querían mantener su cristianismo en secreto lo hacían llevando velo¹²⁹. Eulogio de Córdoba (mediados del s. IX) recoge un relato revelador en este sentido. Se trata de la historia de los *mártires* Liliusa, Sabigoto, Félix y Aurelio, dos mujeres con sus respectivos maridos, que optan por salir sin velo a la calle

¹²⁶ Williams (1977), pp. 3-14.

¹²⁷ El Hour (2001), p. 104.

¹²⁸ Arié indica que el traje femenino apenas varió y que se mantuvo similar durante más de 250 años, por lo que resulta muy similar en la Alta y en la Baja Edad Media, Arié (1990 a), p. 118.

¹²⁹ Sáez (2006), pp. 69, 91.

para hacer pública su fe cristiana y lograr su "corona" o *martirio*¹³⁰. Félix era un musulmán converso y su declarada vuelta al cristianismo le costó la pena de muerte destinada a los apóstatas. Cabe suponer que lo mismo ocurría con los demás, tratándose de criptocristianos o falsos convertidos al Islam, antes de emprender esta acción que los delataba como cristianos y que les condujo a la muerte. Parece así que el velo era más asiduamente llevado por las musulmanas que por las cristianas y es probable que el modo de colocárselo fuera diferente. En todo caso, una parte importante de las señas de identidad religiosa descansaron en la ropa, siendo el elemento distintivo más acusado de los colectivos cuando convivían en una misma población¹³¹. Algunos cantares de gesta franceses se hacen eco de esta noción, pues describen a las *sarracenas* cubiertas por ricas telas, entre las que se cita un velo que encierra el rostro¹³².

La alusión de estas figuras femeninas a la musulmana tentadora se corresponde plenamente con la imagen que ofrecen de las *sarracenas* los cantares de gesta franceses. Éstas tienen amantes a los que citan en sus aposentos, llevando una vida mucho más abierta al exterior de la que pudieran llevar las musulmanas reales¹³³. Representan la subversión de los papeles de la mujer cristiana y llegan a hacer labores de hombres como las actividades militares¹³⁴. Su descaro les lleva a tratar de seducir al héroe cristiano, añadiendo a la historia ciertos toques amorosos que buscan la comicidad y el entretenimiento, pero que no están exentos de una lectura moral y de connotaciones degradantes. La *sarracena* de los cantares ignora el sentido del pudor de la buena cristiana y es explícita en cuanto a sus deseos. A menudo protagoniza actos groseros sin el mínimo recato, abandonándose a procacidades que pasan con frecuencia del dicho al hecho, siendo tarea del caballero cristiano el establecer los límites de la pasión¹³⁵. Bancourt indica que esta imagen se contrapone diametralmente con la imagen de la heroína cristiana de los romances antiguos y corteses, donde ésta es "virtuosa", reservada en palabras y actos, sonrojándose frecuentemente¹³⁶.

De este modo, la *sarracena* encarna en los cantares de gesta franceses la concepción originada en el Antiguo Testamento de la mujer tentadora y seductora, presente también en la hagiografía. En los santorales, la mujer aparece tentando a los santos, lo mismo que en la tradición monástica del s. XI donde es presentada como instrumento del diablo. El papel de

¹³⁰ "Todos empezamos a meditar en común cómo llegaríamos a la deseada corona. Y así, por disposición del Señor, acordamos que nuestras hermanas se dirigieran a la Iglesia con sus rostros descubiertos, por si se presentaba la ocasión de detenernos, y así resultó. Pues cuando regresaban las mujeres de la Iglesia, un agente de la autoridad se plantó delante al reconocer en las mujeres la causa de su religión, y al instante preguntó a sus maridos qué significaba aquél retorno de sus mujeres a los santuarios de los cristianos. Ellos respondieron)...[Somos cristianos, confesamos que llevamos el estandarte de su fe", Eulogio de Córdoba (ed. 1998), p. 145.

¹³¹ Bancourt (1982), Vol. II, pp. 583.

¹³² *Ibidem.*, Vol. II, p. 583.

¹³³ Anseïs de Carthage vv. 6076-6077; Mainet, vv. 44-54; Chanson des Saisnes, vv. 3015, 3887-4008; Bancourt (1982) Vol. II, p. 627.

¹³⁴ *Ibidem.*, Vol. II, p. 628.

¹³⁵ Múltiples ejemplos en *Ibidem.*, Vol. II, pp. 741-758.

¹³⁶ *Ibidem.*, pp. 750 y ssg.

la musulmana en los cantares de gesta podría encontrar así una proyección artística en las figuras veladas en gesto obsceno de los canecillos románicos.

En el ejemplo de Cervatos (Fig. 15) la figura femenina del capitel de la ventana se empareja con otra figura masculina que representa la lujuria varonil, al presentar un cuerpo simiesco de inmensos genitales (Fig. 16). Se trata, de nuevo, de un tema reiterado en el románico, en el que un hombre muestra un gran órgano masculino y aparece masturbándose la mayoría de las veces. Pero aquí no se trata de la figura del onanista, pues el personaje se lleva las manos a la cabeza para taparse los oídos. Conviene detenerse en el análisis de este gesto que constituye un nuevo indicio para la interpretación de esta y otras imágenes.

La obstrucción de los oídos de algunas figuras podría contener una alusión a su reticencia a escuchar el mensaje cristiano, en cuyo caso la pareja de Cervatos contaría con otro elemento para su identificación como lúbricos *sarracenos*. Los oídos tapados podrían ser un recurso iconográfico equiparable a la ceguera de los judíos, representados con ojos velados desde el s. IX¹³⁷. Mientras la Sinagoga aparece con los ojos cegados por no reconocer a Cristo y su condición de Mesías, los musulmanes aparecerían tapándose los oídos para mostrar que no escuchan su mensaje a pesar de reconocerlo como profeta. Los escritos de Pedro el Venerable amparan esta interpretación, identificando la ceguera con los judíos y la sordera o falta de escucha con los *sarracenos*. Para Pedro, los judíos fueron arrojados a las tinieblas, como Caín, mientras los sectarios de Mahoma son contrarios a la escucha, razón por la que ha de entablarse el combate contra ellos¹³⁸. También Marcos de Toledo decía de los musulmanes “sus oídos de creyentes han sido obstruidos por los ensordecedores clamores a la oración”¹³⁹.

Contamos con algunos ejemplos románicos que permiten comprobar que la cerrazón de los herejes no-cristianos tiene su trasposición figurativa en los personajes que se tapan ojos y oídos. Así lo vemos en el tímpano de la Magdalena de Vézelay donde la Misión de los Apóstoles se presenta como una referencia a la misión cruzada, rodeado de las “razas monstruosas” que han de ser convertidas al cristianismo. Entre estos no-cristianos encontramos tres personajes que encarnan la ceguera, la sordera y el mutismo, tapando sus respectivos órganos con las manos¹⁴⁰. Katzenellenbogen demostró que se trata de una

¹³⁷ La representación de *Synagoga* velada, cegada por la obstinación de su error, tiene sus orígenes en la iconografía carolingia del s. IX, pero se divulga con especial intensidad a partir del s. XII en que se recrudece la polémica antijudía como consecuencia de la Primera Cruzada, Rodríguez Barral (2007 a), pp. 183-187. Generalmente, los judíos han sido concebidos como aquéllos ciegos que no quisieron ver al Mesías, por lo que la representación de la Sinagoga se caracteriza por aparecer con los ojos velados, Faü (2005), pp. 29-60. El hecho de que, no sólo no acepten la condición de Cristo como el hijo de Dios anunciado, sino que lo traten de hereje e impostor, ha llevado a los teólogos cristianos de todos los tiempos a calificarlos de ciegos.

¹³⁸ Esta referencia del abad cluniacense lleva a que D. Iogna Prat titule el apartado “L’impossible surdité”, Iogna Prat (1998), pp. 347-349; sobre los judíos p. 275.

¹³⁹ “In turribus ecclesiarum in quibus olim tintinabula releuabant, nunc quedam prophana preconia fidelium aures insurdant”, recogido por D’Alverny (1947-48), p. 114, en el prefacio de su traducción al Corán, Ms. Mazarine 780, f 2v.

¹⁴⁰ En el compartimento más alto de la izquierda, en la arquivolta del tímpano central del nártex, Katzenellenbogen (1944), p. 144.

referencia directa a los que serán convertidos con las cruzadas orientales, que viene a ampararse en las palabras de Isaías "Haced salir al pueblo ciego, aunque tiene ojos, y sordo, aunque tiene orejas" y de su profecía "Entonces se despegarán los ojos de los ciegos, y las orejas de los sordos se abrirán. Entonces saltará el cojo como ciervo, y la lengua del mudo lanzará gritos de júbilo. Pues serán alumbradas en el desierto aguas, y torrentes en la estepa", Isaías (43, 8 y 35, 5-6). Estas palabras ya eran recogidas por Pedro el Venerable en referencia a los judíos y musulmanes a combatir¹⁴¹.

También un sermón de cruzada de Jacobo de Vitry recoge a Isaías para alentar a la cruzada: "Sacad al pueblo ciego que tiene ojos, y a los sordos que tienen oídos" (Isaías 43, 8). El predicador aclara que es llamado ciego aquél que permanece en la oscuridad del pecado aunque tenga ojos, y que es llamado sordo aquél que tiene los oídos del corazón tapados por el demonio¹⁴².

En Saint Étienne de Cahors encontramos una nueva referencia a la sordera del no-cristiano, que aparece tapándose los oídos. En la parte del programa dedicada al santo titular del templo se alude a la reacción de los doctores hebreos ante las afirmaciones de Esteban, conforme a lo narrado por los *Hechos de los Apóstoles* (7, 57), donde el santo dice ver a Dios con Cristo en los cielos, ante lo que "gritando fuertemente, se taparon sus oídos y se precipitaron todos a una sobre él". La imagen de Cahors (Fig. 24) ha sido interpretada como la representación de los judíos contemporáneos¹⁴³. Es cierto que, en la iconografía antijudía, la ceguera es en ocasiones sustituida por la sordera. Así, un manuscrito ilustrado de Montecassino de 1023 muestra un grupo de judíos tapándose los oídos¹⁴⁴. No obstante, en Saint Étienne algunos canecillos presentan el mismo gesto, como el del personaje bigotudo y de pelo rizado cuya fisonomía se acerca más a la imagen prototípica del musulmán (Fig. 25). En Saint Sernin de Toulouse encontramos un canecillo muy similar, donde la figura que tapa sus oídos representa, sin duda, a un no-cristiano (Fig. 26).

Un capitel del interior de Saint Julien de Brioude presenta un demonio con cuerpo de centauro que deja salir serpientes de su boca para atacar los oídos de dos condenados (Fig. 27). Sin duda, se trata de una nueva referencia al órgano auditivo obstruido como exponente de condenación. Los valores expresados por estas imágenes permiten formular una hipótesis sobre la interpretación de un capitel de San Lorenzo de Segovia (Fig. 28). En éste, un caballero con cota de malla se sitúa ante un altar presidido por una gran cruz. Ante él, dos personajes tapan sus oídos, siendo el primero atacado por el caballero con la espada, pues parece decapitarle o atravesarle la cabeza. El tipo de cruz que se erige sobre el altar,

¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 144. Pedro el Venerable también menciona en sus escritos, siguiendo la profecía de Isaías, como milagros que se producirán: devolver vista al ciego, el oído al sordo y el habla al mudo, *Tractus adversus Judaeorum inveteratam duritiem*, cap. I, col. 509; cap. V, col. 608.

¹⁴² Maier, (ed. 2000), Jacobo de Vitry, *Sermón II*, 2-4, pp. 100-103.

¹⁴³ Rodríguez Barral (2007 a), pp. 198-199.

¹⁴⁴ Biblioteca del Monasterio de Montecassino (ms. 132) fol. 73r, *Ibidem.*, p. 199. El gesto permanece hasta finales de la Edad Media relacionado con la imagen del judío, como demuestra una miniatura de los Hechos de los Apóstoles ilustrando un ejemplar holandés de c. 1430 (La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. 78 D 38 II, fol. 207r).

acabada en anchos travesaños, se difundió a partir de las cruzadas convirtiéndose en emblema de las mismas¹⁴⁵. Las figuras que se llevan las manos a los oídos podrían representar aquí a los herejes que se niegan a aceptar el mensaje cristiano, y el caballero a un cruzado que decapita a los musulmanes que no quieren convertirse al cristianismo, como tantas veces se narra en la literatura épica¹⁴⁶.

Las consideraciones realizadas en torno al acto de taparse los oídos permiten comprender la presencia de la imagen del musulmán en este gesto como la concreción gráfica de su actitud religiosa o espiritual. Encontramos un ejemplo muy claro en un canecillo de la iglesia de la Magdalena de Tudela donde un musulmán con turbante se lleva las manos a las mejillas tapándose los oídos con los índices (Fig. 29). A sus pies, un cántaro de barro cuya interpretación es confusa, podría estar vinculado con las abluciones previas al rezo, como distintivo de su rito.

En la iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz, donde decíamos que la mayoría de sus figuras representaban a musulmanes a través del atuendo (así lo indican trabajos antiguos que pudieron estudiar y dibujar los relieves antes de su actual estado de erosión¹⁴⁷), una figura masculina se lleva ambas manos a los oídos (Fig. 30), tratándose con toda probabilidad de un musulmán. Es cierto que también los judíos pueden ser evocados por este procedimiento, aunque sabemos que la imagen artística hispana se hizo antijudía en el s. XIII y no antes, lo mismo que la persecución de los hebreos fue un fenómeno iniciado a partir de este siglo, con posterioridad a los *pogroms* centroeuropeos¹⁴⁸. Una ilustración del s. XIV del *Brevari d'Amor* de Matfre Ermengaud (escrito hacia 1288), presenta al diablo soplando con una trompeta a un judío en el oído en referencia a su sordera respecto al mensaje evangélico¹⁴⁹ (Fig. 31). Esta ilustración, aunque tardía, presenta concomitancias con algunas representaciones románicas tratadas en capítulos anteriores.

La noción del musulmán que cierra sus oídos a la revelación de Cristo, presente en tiempos románicos, podría enriquecer el análisis de dos ejemplos ya citados. El primero de ellos es un capitel de San Martín de Elines (Fig. 163 del Capítulo II) donde una cabeza de

¹⁴⁵ Curzi (2007 a), pp. 127-147.

¹⁴⁶ La decapitación aparece en las gestas numerosas veces como castigo de musulmanes que se resisten a convertirse a la fe cristiana. Así lo vemos en la epopeya francesa *Gui de Bourgogne*, donde Huidelon se hace bautizar él mismo, a toda su familia, a los vasallos y a los burgueses de su ciudad, amenazando con decapitar a los recalcitrantes, *Gui de Bourgogne* (ed. 1966), vv. 3437-3662, pp. 104-111. En *Fierabras*, el emir Balan es decapitado por rechazar la fe cristiana mientras en *Anséis de Carthage* Carlomagno ordena la degollación de Ysoré que se niega a recuperar su fe cristiana; *Fierabras* (ed. 1966), v. 5989, p.181; También Marsile es decapitado en esta última canción tras renunciar a la conversión, *Anséis de Carthage* vv. 10.967; 11.523-11.524, Bancourt (1982) Vol. I, p. 500, Vol. II, p. 801.

¹⁴⁷ Gaya Nuño (1946), pp. 39-40, 56.

¹⁴⁸ Faü (2005), p. 103; Rodríguez Barral (2007 a), pp. 183-187.

¹⁴⁹ Rodríguez Barral (2007 a), pp. 198-199. El autor achaca estas imágenes también a la influencia del sermón 113 de San Agustín (A, 2), llamado *Iudaeorum incredulitas coarguitur exemplo divitis epulonis*. En éste comenta la parábola de Lázaro y el epulón aplicando las palabras que Abraham dirige al mal rico en el infierno: "si no oyen a Moisés y a los profetas, tampoco se dejarán persuadir si un muerto resucita", (Lucas 16, 31). El texto de Agustín es consultable online *Aurelii Augustini opera omnia* en <http://www.augustinus.it/latino> (sermones, 113 A, 2). En ese mismo sentido Barral recoge las palabras de Rabano Mauro (780-856) en su obra enciclopédica *De Universo*, donde equipara a los judíos con el áspid que cierra sus oídos a las palabras del encantador.

negro con gruesos labios se flanquea por dos tañedores de corneta que soplan junto a sus oídos. Teniendo en cuenta los fuertes vínculos entre la imagen del negro y la del musulmán en el románico hispano¹⁵⁰ y los indicios que ligan el olifante con el enemigo religioso, la idea de la sordera doctrinal podría ser el mensaje expresado en esta escena. Algo parecido puede indicarse respecto al segundo ejemplo, el tañedor de vihuela de San Pedro de Tejada (Fig. 322), el cual parece representar a un músico hispanomusulmán, y recibe en su oído el sonido de la trompeta que tañe el personaje de su derecha.

Dejando ya de lado el análisis del gesto de taparse los oídos, parece evidente que varias representaciones románicas referentes al pecado de la lujuria podrían constituir representaciones del enemigo religioso, que oscilan entre la imagen bestial y la representación humana, pero siempre basadas en una gestualidad excesiva. Conviene, no obstante, recordar dos aspectos importantes. Por un lado, son muchas las imágenes de este tipo (tanto bestiales como humanas) que no presentan evidencias de una identidad musulmana, a pesar de los indicios que vinculan otras de ellas con el enemigo religioso. Es obvio que el pecado de la lujuria no fue únicamente imputado a los musulmanes y que las restricciones al respecto se dirigían a los fieles cristianos. Pero la identificación con el musulmán de algunas de estas figuras no perdía la capacidad de amonestación hacia el cristiano, el cual al cometer este pecado veía reducida su condición a la de un *sarraceno* bestial y degradado, cayendo en los vicios de los enemigos. Por ello, las figuras obscenas representativas de los *infieles* no perdían su capacidad de alertar a los cristianos, sino que presentaban un mayor potencial amonestador al censurar el acto sexual en sí mismo y propagar, al tiempo, una imagen negativa del enemigo.

El segundo aspecto reseñable respecto a las representaciones obscenas en el románico es que su carácter moralizante ha sido, en ocasiones, puesto en entredicho. Resulta claro que estas imágenes grotescas y deformadas llevan aparejada una censura moral, aunque también se han interpretado como alegres figuras burlescas¹⁵¹. No obstante, el propio envilecimiento físico de estas formas caricaturescas lleva implícita una censura moral, siendo deformadas por su propia condición pecadora y no por ser humorísticas o satíricas. La mayoría de los autores así lo reconocen, al tratarse de imágenes que persiguen crear la máxima repugnancia posible, convirtiendo la belleza del cuerpo y los atractivos de la carne en algo odioso en su propia apariencia¹⁵². Por otro lado, el humor puede constituir otro mecanismo discriminatorio y la ridiculización de los personajes rechazados por la Iglesia no

¹⁵⁰ Como se analiza en el apartado 4 del presente capítulo.

¹⁵¹ Así lo hace Ruiz Montejo (1978), pp. 136-146. La autora vincula esa temática con la poesía de los Goliardos, donde el tono satírico y la función lúdica en nada se asemeja, a mi entender, al mensaje del sermón y al de la escultura románica.

¹⁵² Weisbach (1949), p. 90. "El escultor románico se veía enfrentado con la tarea de representar el mal y el infierno con el aspecto que produjese el mayor horror y espanto posibles, para hacer que al conciencia estuviese abierta a la amonestación que incitaba a la conversión y la penitencia, *Ibidem.*, p. 152. Respecto a la desnudez, Wirth indica: "Elle est inévitable dans les images de caractère obscène, mais elle est alors violemment défigurée, les sculpteurs donnant un facies bestial et de organes génitaux monstrueux aux personnages", Wirth (1999), p. 273. "Sous cette forme dégradée, la représentation de la chair était plus présente que jamais dans les oeuvres caractéristiques du mouvement grégorien" *Ibidem.*, p. 427.

estaría exenta de censura moral. Así, indica Moralejo respecto a este tipo de representaciones "la burla, lejos de restringir el alcance de la intención moral, es su agente privilegiado", rebatiendo toda interpretación lúdica de estas imágenes lujuriosas¹⁵³.

En todo caso, las imágenes de la lujuria donde existe una referencia al Islam se entienden comprobando el profundo arraigo y la gran divulgación de la noción de los musulmanes como "fornicadores" que contradicen las leyes de la naturaleza humana para abandonarse al placer sensual. A continuación haré un breve repaso de estas posturas, que permiten entender la interiorización y generalización de la idea del musulmán como un lujurioso.

2. 2. a. LA LUJURIA ATRIBUIDA A LOS MUSULMANES EN LOS TEXTOS CRISTIANOS OCCIDENTALES

De todas las críticas volcadas sobre los musulmanes destaca la de su lujuria, aspecto cultural en el que mayor contraste existe entre la moral cristiana y la islámica. En cierto sentido, esta acusación refleja un conocimiento del *Otro* (a diferencia de otras invenciones disparatadas como la imputación de idolatría) o, al menos, encuentra fundamentos en la divergencia de actitudes hacia el placer en general y hacia la práctica sexual, siendo especialmente reveladora del posicionamiento cristiano. La renuncia a la carne supone, desde los primeros tiempos del cristianismo, la máxima aspiración espiritual en la tierra¹⁵⁴, lo cual representa una de las marcas originales de la antropología cristiana que extrae el cuerpo humano de la gran cadena antigua del ser, a diferencia de las otras religiones monoteístas¹⁵⁵. Pero es desde época gregoriana, en los siglos XI y XII, cuando la institución eclesiástica consigue imponer en la práctica la clasificación de los papeles sociales en relación distintiva con el sexo. Es por su sacrificio carnal por el que los clérigos encarnan el orden, y su superioridad espiritual viene marcada por la castidad¹⁵⁶. En esta perspectiva, el *infiel* y el hereje representan la contrafigura del sacerdote cristiano.

Teniendo en cuenta que la producción literaria de refutación y combate doctrinal contra el Islam fue elaborada mayoritariamente en el ámbito monástico, el recurso a la lujuria del enemigo como arma de ataque doctrinal adquiere completa coherencia. Es precisamente en el contexto románico donde triunfa el ideal ascético a la par que el monacal, formando parte de la ideología interna de los monasterios la idea de que Dios

¹⁵³ Moralejo Álvarez (1981/ 2004), pp. 196-197, nota 43.

¹⁵⁴ El ideal ético cristiano estaba marcado por el ascetismo monástico y el rechazo a toda forma de placer. Una manifestación de ello es el carácter asexuado de los ángeles, Iogna Prat (1998), p. 365.

¹⁵⁵ Sobre la relación de cada religión con el cuerpo Brown (1993).

¹⁵⁶ Iogna Prat (1998), p. 365.

había creado al hombre para vivir como los ángeles¹⁵⁷. Así, la proliferación de imágenes condenatorias de la lujuria que se observa en el románico¹⁵⁸, caracterizadas por un aspecto caricaturesco y hasta grotesco que las convierte en expresión de salvajismo (Figs. 15 a 21 y 32 a 45) se vincula directamente con el movimiento gregoriano y con el fuerte impacto que el pensamiento monástico, particularmente cluniacense, tuvo en el mundo laico y en el arte¹⁵⁹. La cultura monacal, es por tanto, responsable del fuerte puritanismo que invade el periodo, llegando algunos pensadores de los siglos XI y XII como Pedro Damián, San Anselmo o Pedro Lombardo, a identificar las carnes del cuerpo vivo con las del cadáver¹⁶⁰. También es en época románica cuando se establece la idea del Pecado Original como un pecado carnal, en lugar del de desobediencia, curiosidad o arrogancia que contiene el Génesis¹⁶¹.

Así, el tradicional puritanismo cristiano se ve intensificado en tiempos románicos gracias al progresivo poder de los monjes, y contrasta con la percepción islámica, que no ve pecado en los instintos del cuerpo. Se trata de uno de los aspectos de sustancial diferenciación entre ambas culturas, pues la doctrina musulmana no cree en la perversión de la naturaleza humana, que para el cristianismo es consecuencia del Pecado Original¹⁶². Mientras en el pensamiento cristiano el cuerpo es un lastre incapaz de ascender a los Cielos, el paraíso musulmán se concibe en términos sensuales y corpóreos, aunque puedan ser entendidos en un plano metafórico¹⁶³. La idea de Pecado Original no tiene lugar en las enseñanzas del Islam, pues, según el Corán (30, 30) el hombre nace en un estado natural de pureza o *fitrah*, siendo su impureza resultado de influencias externas, como un pecado adquirido y no congénito¹⁶⁴. Desde el punto de vista islámico, el celibato es una imperfección y nunca fue aprobado¹⁶⁵, y el placer terreno llega a tener connotaciones positivas, pues el sexo es el medio dado por Dios para la reproducción¹⁶⁶. Esto explica que en época temprana encontremos pinturas "eróticas" y desnudos en los palacios musulmanes¹⁶⁷.

¹⁵⁷ Wirth (1999), p. 362. Estas concepciones se apoyan principalmente en el pensamiento de San Agustín, que funda el desprecio por la carne y la formulación teológica del ideal anticarnal; y en la idea que desarrolla San Gregorio de que el hombre estaba creado para reemplazar a los ángeles, un ideal por tanto asexuado, *Ibidem.*, p. 261.

¹⁵⁸ *La femme aux serpents* es una creación del periodo, Weisbach (1949), p. 90

¹⁵⁹ Weisbach (1949), pp. 24-25, 163; Wirth (1999), p. 427.

¹⁶⁰ "L'état cadavérique de la chair vivante est dû au péché originel et se transmet par le coït", de acuerdo con lo que se establece que el pecado original se transmite por el cuerpo y no ya por el alma, Wirth (1999), pp. 260-261.

¹⁶¹ "Le péché originel apparaît ainsi comme la conséquence directe de l'activité sexuelle, *Ibidem.*, pp. 260-261.

¹⁶² Cantartino (1978), pp. 77-78.

¹⁶³ Una descripción del Paraíso musulmán en el hadith de Abd al-Malik B. Habib (ed. 1997).

¹⁶⁴ Sáez (2006), p. 151.

¹⁶⁵ Un hadith muy difundido que expresa "el matrimonio es la mitad de la religión" y otros textos al respecto de Ibn Hazm expresan esta idea; recogido por Sáez (2006), p. 154, nota 122.

¹⁶⁶ Un testimonio de esta ética consciente es el tardío al-Jawziyya de los siglos XIII y XIV, que sigue muy de cerca a Ibn Hazm y dice "Es cosa sabida que los placeres y la felicidad de este mundo son instrumentos y medio para [la consecución de] los placeres de la mansión eterna", Cantarino (1978), pp. 79-81.

¹⁶⁷ Las más antiguas conservadas son los frescos de los baños de Qusayr 'Amra, del s. VIII, primer periodo Omeya. Arnold (1965), pp. 81-89, explica que las acostumbradas pinturas de temática lujosa y erótica en los

Una vez más, fue la literatura apologética antiislámica oriental la iniciadora de la acusación de lubricidad hacia los musulmanes y su profeta. La biografía de Mahoma ideada por los monjes orientales lo presenta como un hombre abandonado a los placeres de la carne recalcando su poligamia¹⁶⁸. Las tierras del Islam aparecen en estos escritos como lugares célebres por la fornicación, donde la impudicia es juzgada digna de gran estima¹⁶⁹. De hecho, la acusación a los *sarracenos* de ser un pueblo bestial se fundamenta principalmente en la incontinencia sexual, en su poligamia y, muy especialmente, en la idea de un paraíso lleno de placeres carnales. Esta noción, que será explotada hasta la extenuación por los autores latinos, procede de un conocimiento parcial o total, directo o indirecto de los *hadiths* y del Corán, sometidos a una constante deformación con fines difamatorios por autores como Juan Damasceno (s. VIII), Jorge el Monje (principios del s. IX) y Arethas de Cesarea (principios del s. X)¹⁷⁰. Este último tachaba a Mahoma de “hombre impuro y fornicador”, siendo el carácter impúdico del Profeta la plataforma desde la que imputar dicha actitud a sus seguidores¹⁷¹. Juan Damasceno sentaba las bases de esta tendencia relatando cómo Mahoma hizo lícito el divorcio para poder gozar de la mujer de su amigo Rusulullé, sirviéndose de engaños y malas artes¹⁷².

Los autores cordobeses Eulogio y Álvaro insisten igualmente en la lujuria del Profeta para amparar la descripción de los musulmanes como gente promiscua¹⁷³. La pluma de Paulo Álvaro será prolija en detalles y adjetivos:

“Enseñan efectivamente y presumen con alardes en sus inoportunas enseñanzas que este mujeriego suyo, ocupado en relaciones femeninas ha obtenido el poder de Afrodita por encima de los demás hombres y que la posibilidad del placer de Venus le ha sido concedido por su Dios con mayor abundancia que a los demás, y que el esperma de este asqueroso lo tuvo en mayor cantidad que los demás y que lo derramó con una efectividad más fácil que los demás y que también le fue concedido por los dioses para el lúbrico

baños eran vistas con desprecio por los sectores más ortodoxos del mundo árabe y que, por ese motivo, empezó a extenderse la creencia de que el demonio Jinn encontraba en el baño su sitio favorito, representándose al diablo en sus muros. Otros frescos plasmaban igualmente los divertimentos cortesanos con acróbatas, bailarinas y bebedores. Sobre el desnudo femenino en el arte islámico y las bañistas en los primeros palacios del Islam, Allam Hamdi (1973). En este trabajo se indica que, a diferencia del arte cristiano medieval, en el islámico continúa la admiración por el desnudo propia de la Antigüedad. Para el resto de la temática pictórica, Ettinghausen (1977), pp. 29-58.

¹⁶⁸ Ducellier (1971), p.192.

¹⁶⁹ *Ibidem.*, p. 233.

¹⁷⁰ Coinciden en la descripción de un paraíso carnal al que ridiculizan y atacan, con sus ríos de miel, leche y vino, donde los bienaventurados se alimentan y yacen con mujeres. Juan de Damasco llega más lejos, indicando que toda vida carnal lleva aparejada la excreción, recreándose burlescamente en esta idea y preguntando con ironía si el paraíso musulmán estaría inundado de excrementos. Después, ante el argumento de que los alimentos se eliminan por el sudor, se recrea entonces en el consecuente hedor que todos los habitantes del paraíso despedirían, culminando con esta sarcástica pregunta “¿Y dónde iréis entonces a buscar suficiente musc para perfumaros, como hacéis en esta vida perecedera?”, *Ibidem.*, pp. 208-209.

¹⁷¹ *Ibidem.*, p. 192.

¹⁷² *Ibidem.*, pp.192-193.

¹⁷³ Sáez (2006), p. 126.

coito, la potencia y hasta la reserva de cuarenta varones para satisfacer el placer con las mujeres. Esta abundantosa fecundidad de los malolientes testículos no le ha sido dada por Dios, padre de las cosas, como el malvadísimo ladrón soñó, sino por la libidinosa Venus, esposa de Vulcano, es decir, la esposa del fuego”¹⁷⁴.

Álvaro recupera la historia de la mujer del amigo de Mahoma relatada por el Damasceno, y de la lubricidad del Profeta pasa directamente a la de los musulmanes, aludiendo a su poligamia y llegando a su animalización:

“Lo cual se afirma que este impurísimo profeta había hecho y además se alaba el que lo predicara, cuando, arrastrado y seducido por su voluptuosidad, tomó a la esposa de su pariente]...[Los impurísimos que siguen esta secta, arrastrándose con impureza, todos se convierten en unos lujuriosos y adúlteros, cuando rompen la unión juramentada y luego, con mayor deshonor, vuelven a unirse adúlteramente y multiplicando las concubinas, mujeriegos dependiendo de tres o cuatro mujeres, o más verdaderamente caballos relinchadores y lujuriosos o asnos que rebuznan”¹⁷⁵.

El cordobés muestra tal insistencia en detallar la promiscuidad del Profeta y su paraíso que alcanza unos extremos poco frecuentes dentro del campo de la literatura eclesiástica, por su recreación en explícitos detalles, tras lo cual parece tratar de enmendarse al señalar que no puede seguir por vergüenza: “ni el rubor de las mejillas me permite lanzar un discurso retórico contra el enemigo”¹⁷⁶.

La percepción de los musulmanes como gente entregada a la “fornicación” se presenta muy arraigada en la mentalidad hispana más allá de la producción de los *mozárabes* cordobeses. En la *Crónica Profética* (siglos IX-X) se habla del apetito de los musulmanes por poseer mujeres cristianas. El rapto de la hermana de Pelayo por Munuza es la primera mención de ese deseo que se convierte en un tópico permanente en la cronística hispana¹⁷⁷. Por su parte, el *Pasionario Hispánico* recoge la leyenda de mediados del s. X sobre el martirio del joven y bello Pelayo de Córdoba, quien renuncia a los requerimientos sexuales de Abderramán III y es martirizado debido al despecho del califa, el cual no puede saciar sus

¹⁷⁴ Álvaro de Córdoba (ed.1996), *Indiculus Luminosus*, 23, pp. 146-147.

¹⁷⁵ *Ibidem.*, *Indiculus Luminosus*, 23, pp. 146-147.

¹⁷⁶ *Ibidem.* *Indiculus Luminosus*, 23, pp. 146-147. Como ejemplo, unas palabras relativas al paraíso musulmán: “teniendo todo habitante del paraíso, por impotente que sea, un flujo ampliado y el deseo abundante extendido. Así la virginidad por el coito sexual con tan prolijo trabajo perdida y perforada por caña tan indomable, restaurada vuelve a servir a los que gozan y la rotura de la misma piel, traspasada hace un momento y la cobertura de nuevo de los labios genitales rozados, no asusta a los que padecen por el dolor de la función, sino que acaramela a ambos con las dulzuras del placer, inculcando en las mentes con esto mayor deseo de gozar y no poniendo fin, sino alargando la renovación de ese deseo ardentísimo”, 24, pp. 148-149. Otras extrañas descripciones como “Los nervios de sus testículos están entrelazados”, 27, pp. 156-157.

¹⁷⁷ Barkai (1984), p. 38.

instintos carnales, homosexuales y también pedófilos¹⁷⁸. Algo parecido refleja el mito de la batalla de Clavijo (844), propagado hacia finales del s. XI, consistente en la milagrosa victoria sobre los omeyas que permite acabar con el tributo de cien doncellas concertado por el rey Mauregato para saciar la promiscuidad de los *infieles*¹⁷⁹.

Estas ideas parecen haber calado en toda la cristiandad occidental, apareciendo en el propio pensamiento papal en 876, cuando Juan VIII calificaba a los musulmanes de hijos de la fornicación¹⁸⁰. La producción intelectual cluniacense, con Pedro el Venerable a la cabeza, insistió en estos aspectos. En el *Contra sectam sive haeresim sarracenorum* se acusa a Mahoma de adúltero y de sodomita, cuyo uso vergonzoso de las mujeres es atestiguado al tiempo por el Corán y por la práctica cotidiana de los *sarracenos*, así como por el procedimiento de la circuncisión que estaría enfocado, según él, a incrementar el placer¹⁸¹. Quizá con ese "uso vergonzoso de las mujeres" Pedro el Venerable se refería a lo mismo que Gilberto de Nogent, quien indicaba que Mahoma enseñaba como una revelación la posibilidad de copular en la posición que se quisiera "indifferenter coeundi nova licentia"¹⁸², mientras Guido de Terrena afirmaba que "dicen que todas las maneras vergonzosas de las relaciones carnales estaban autorizadas", en posible referencia a la sodomía¹⁸³. Esta idea del modo poco ortodoxo de practicar el acto sexual se convierte en un auténtico cliché que perdura hasta tiempos modernos entre los autores polémicos cristianos y deriva, en parte, de una mala interpretación del Corán. Se trata de la Sura 2 (v. 223)¹⁸⁴, que Roberto de Ketton (en la primera traducción del Corán, realizada en Toledo) traduce en 1143 como "Vuestras mujeres son vuestra labor, podréis tomarlas de la manera en que queráis, allí donde elijáis"¹⁸⁵. Muchos otros, como Marcos de Toldo (en 1210), recogen esta idea de la promiscuidad ordenada por el Corán al sugerir la total libertad en el modo de realización del acto sexual. Se trata de un aspecto citado por numerosos autores de la polémica y a veces interpretado como una incitación a la sodomía¹⁸⁶. De alguna manera, la insistencia en este aspecto sobre el "modo" de las relaciones, lleva implícita una definición de la actitud cristiana al respecto, inscrita en el campo de la ortodoxia. Por ello resultan condenatorias las imágenes románicas en las que aparecen dos personajes grotescos manteniendo relaciones, en ocasiones convertidos en una maraña de cuerpos informes donde no siempre

¹⁷⁸ Pasionario Hispánico (ed. 1995), pp. 309-321.

¹⁷⁹ La batalla de Clavijo se fecha en el año 844 y en ésta se sitúa la milagrosa aparición de Santiago. La leyenda aparece en el documento llamado *Privilegio de los Votos*, que suele datarse en la última década del s. XI, atribuido al canónigo Marcio, Lázaro Damas (2001), pp. 52, 74. Primera Crónica General de España (ed. 1977), Vol. II, Cap. 629, pp. 359-361, donde se habla de 50 doncellas.

¹⁸⁰ Cantarino (1978), p. 81.

¹⁸¹ Iogna Prat (1998), pp. 340-341, 343.

¹⁸² Guibert de Nogent (ed. 1996), I, vv. 358-359, p. 98.

¹⁸³ Daniel (1993), p. 199, en *De haeresibus ad dominum Gaucelinum...incipiunt errores Sarracenorum*, 8. También Bacon en su *Baconis Operis Majoris Pars Septima seu Moralis Philosophia* IV, II, VIII, 19, aborda el tema.

¹⁸⁴ Sura 2, 223: "Vuestras mujeres son campo labrado para vosotros. ¡Venid, pues, a vuestro campo como queráis, haciendo preceder algo para vosotros mismos! ¡Temed a Alá y sabed que Le encontraréis! ¡Y anuncia la buena nueva a los creyentes!".

¹⁸⁵ "Mulieres vobis subjectas penitus pro modo vestro, ibicumque volueritis parate", Daniel (1993), p. 414.

¹⁸⁶ *Ibidem.*, pp. 414-416.

es fácil distinguir la existencia de dos cuerpos independientes (Figs. 35, 36, 37 y 45). Se percibe la voluntaria deformación de las figuras, que pierden su entidad física, giran su rostro 180 grados o funden su cuerpo con otro para conformar un híbrido informe. La presentación del acto sexual como inverosímil e innatural es objeto de otros canecillos, como el de Sequera de Fresno donde el gigantesco miembro masculino se adentra directamente en el vientre de la figura femenina (Fig. 43).

Muy reveladoras a este respecto son las parejas manteniendo un coito en el que la figura femenina se sitúa encima de la masculina, imagen reiterada con claros rasgos negativos y, en ocasiones, con elementos de identificación del musulmán. Estas imágenes constituyen la representación de los "modos vergonzosos" de las relaciones sexuales condenados por los polemistas. Muy explícito en este sentido es el canecillo de Fuentidueña (Fig. 38), donde el personaje masculino lleva un manto con capucha apuntada, como el característico *burnus* portado en al-Andalus¹⁸⁷. La misma prenda lleva otro personaje de un canecillo de Sequera del Fresno, que también deja asomar un inmenso miembro sexual bajo su manto (Fig. 32). Éste alza el dedo en gesto de conversación hacia la lujuriosa que se sitúa a su izquierda y que veíamos mostrando sus genitales con un velo probablemente islamizante (Fig. 21). El emparejamiento de ambas figuras confirma su recíproca referencia a la promiscuidad de los musulmanes.

La postura *poco ortodoxa* en el acto sexual donde la mujer se sitúa sobre el hombre, constituye el asunto de diversos canecillos (Fig. 44 y 45). En santa María de Uncastillo la habitual desnudez de la pareja se ve reemplazada por ropas *orientalizantes* que pretenden identificarlas como musulmanes, con anchas mangas, bordados decorativos y gruesos labios que las convierte en una representación de la promiscuidad de los *infieles* (Fig. 39). Si cupiera alguna duda sobre la negatividad de esta escena, queda despejada por el dragoncillo que hace acto de presencia bajo la pareja y la muerde (Fig. 40), evidenciando tanto la dimensión moral del acto que están manteniendo como el castigo escatológico que les corresponde. El papel activo de la mujer es aquí demonizado e identificado con la musulmana, cuya percepción en el cristianismo viene a consistir en una especie de contrafigura de la virgen María¹⁸⁸.

En las fuentes escritas, como en el arte, la presentación descarnada y exagerada de la *manera islámica* de practicar sexo viene a ser una declaración de la actitud cristiana al respecto. Así Pedro Alfonso, a principios del s. XII, justifica el matrimonio por la esperanza en la procreación, mientras indica que el acto entre los musulmanes tiene el único objeto de proporcionar lujuria y adulterio¹⁸⁹. Las crónicas de cruzada son depositarias de los mismos tópicos sobre la concupiscencia de los musulmanes, indicándose que persiguen "dar satisfacción a su vientre, mandar en toda la región, abandonarse a su fogosidad y lujuria para

¹⁸⁷ Sobre el *burnus* ver el apartado 3. 1 de este capítulo.

¹⁸⁸ Barkai habla de la construcción de la idea de la mujer musulmana en oposición a la Virgen María: la mujer musulmana será la encarnación de esa impureza dentro del esquema mental cristiano que hace de la mujer la responsable de la caída del hombre en el pecado, Barkai (1984), p. 38.

¹⁸⁹ Pedro Alfonso (ed. 1996), *Diálogo contra los Judíos*, V, p. 303.

engendrar muchos hijos que combatan villanamente contra los cristianos"¹⁹⁰. El Islam viene a ser equiparado, en este sentido, con el paganismo romano, lo que sirve a los polemistas para reciclar el discurso de los Padres de la Iglesia¹⁹¹. Pero la lascivia *sarracena* llega a límites aun más sacrílegos, y el mismo papa Celestino III indicaba en 1197 que los *paganos* habían llevado la abominación a los Santos Lugares de Jerusalén, situando un prostíbulo y una cuadra en el lugar donde el cuerpo de Cristo había descansado¹⁹².

La poligamia también es objeto de constante crítica y contraposición, buscando fundamento en la consideración de la monogamia como consecuencia de la ley natural, a diferencia de la poligamia que responde a la búsqueda del placer¹⁹³. Una vez más, la poligamia musulmana tiene origen en el Profeta, invocado con horror y calificado de "lujurioso", "impúdico" y "amador de toda la inmundicia"¹⁹⁴. Esta tendencia persiste en el s. XIII, cuando Rodrigo Jiménez de Rada explicaba las pecaminosas inclinaciones del conjunto de los musulmanes a partir del comportamiento ostentado por el Profeta, el cual "copulaba con pasión violenta con 18 mujeres"¹⁹⁵. En 1300 Pedro Pascual recurre a los mismos argumentos y condena la poligamia y la sodomía supuestamente autorizada por Mahoma, vincula la oración del viernes con el día de Venus y señala que el nombre de la ciudad santa de La Meca, significa "adulterio" en latín (*moecha*)¹⁹⁶.

El paraíso voluptuoso constituye un punto de apoyo principal de las acusaciones de lubricidad, como veíamos en la primera literatura antiislámica oriental, y se convierte en un auténtico prostíbulo en la obra de Raimundo Llull¹⁹⁷, pues en el s. XIII es ya un tema manido por algunos como Humberto de Romans¹⁹⁸. Cien años después, ese paraíso era evocado por Juan de Mandavila en su *Libro de las Maravillas del Mundo*¹⁹⁹.

La noción de la lujuria musulmana pasa de los teólogos y clérigos a la cultura oral y a los cantares de gesta, adoptando formas caricaturescas, aunque partiendo de argumentos y

¹⁹⁰ Histoire Anonyme de la Première Croisade (ed. 1924), Noveno Relato, 21, pp. 116-117.

¹⁹¹ Cantarino (1978), p. 80.

¹⁹² Citado por Sénac (1983), p. 59.

¹⁹³ Tomas de Aquino fundamenta la idea de la monogamia sobre la ley natural en el *Contra Gentiles* III, 124; IV, 78, *Ibidem.*, p. 199. Alain de Lille sostuvo que la poligamia estaba destinada a satisfacer el apetito sexual, dado que la vida de los musulmanes estaba consagrada al desenfreno lujurioso *Ibidem.*, p. 202, *Alani de Insulis de Fide catolica contra hereticos sui temporis libri quatuor*, 210.

¹⁹⁴ Cantarino (1978), p. 80. Los temas son siempre los mismos: la vida sexual y los numerosos matrimonios de Mahoma, la sensualidad de las descripciones de un cielo poblado de huríes, la institución de la poligamia y la posibilidad del divorcio.

¹⁹⁵ En *De Rebus Hispaniae*, Jiménez de Rada (ed. 1989); Caps. XX-XXI, pp. 146-150, aludiendo al concupiscente paraíso musulmán y al deseo de los musulmanes de deshonorar a la mujer cristiana, elemento en el que también incide Lucas de Tuy en su *Chronicon Mundi*; Lucas de Tuy (ed. 1926), Libro IV, Cap. IV, pp. 276-277.

¹⁹⁶ *Sobre la seta mahometana*, Tolan (2001 a), p. 264.

¹⁹⁷ Sobre el lúbrico paraíso islámico, Daniel (1993), , pp. 202-208.

¹⁹⁸ Carleton Munro (1931), p. 342.

¹⁹⁹ "Y si les demandáys qué Parayso piensan haver ellos responden que aqueste Parayso es un lugar muy deleitable en el qual se hallarán todas maneras de frutas en todos los tiempos, y ríos de miel y vino y leche y de azeyte y de aguas, y que ende haurá muy nobles y hermosas casas según el merecimiento de cada uno las quales serán de oro y plata y piedras preciosas, y que cada uno terná mugeres y que todavía serán vírgenes y que cada día tratará con ellas y que todavía las hallará vírgenes". *Libro de las Maravillas del Mundo*, Juan de Mandavila (ed. 1540/2001), Cap. XXXVIII, fo. XXVIIIv. "De la ley de los moros", mediados del s. XIV.

conceptos muy similares. También aquí el libertinaje se basa en la imitación de los actos de Mahoma y de nuevo su concupiscencia tiene fines militares con la multiplicación de su estirpe. En la *Chanson d'Antioche*, por ejemplo, el califa pronuncia un sermón que dice inspirado por Mahoma para autorizar a los musulmanes a tener todas las mujeres que deseen con el fin de multiplicarse y mantener la hegemonía sobre la cristiandad²⁰⁰. También Alejandro du Pont en el *Roman de Mahomet* (c. 1258) explica la expansión del Islam por la fecundidad de sus mujeres y por las instituciones matrimoniales promovidas por el profeta²⁰¹. En la *Canción de Roland* el emir promete entregar mujeres hermosas a los hombres tras la batalla:

“El Emir llama a su gente:
Ferid, paganos: para ello aquí habéis venido!
Yo os daré mujeres gentiles y hermosas”²⁰².

Si algo resulta destacable en la literatura épica francesa respecto a la tradición escrita latina, es la importancia de la figura de la *sarracena*, que adquiere protagonismo como mujer libertina, como ha sido expuesto más arriba. Además de su carácter tentador, destaca su capacidad de enamorarse del héroe cristiano²⁰³, lo cual lleva implícita la idea de la superioridad del guerrero cristiano sobre el musulmán (evidente incluso en el campo amoroso) y, en definitiva, la supremacía del cristianismo sobre el Islam. Aunque este extremo parece categórico, hemos visto en capítulos anteriores cómo la victoria en batalla determinaba la superioridad de una religión sobre la otra, y en los cantares de gesta la musulmana viene a enamorarse de los valores guerreros del cristiano. Así lo vemos en la *Chanson d'Otinel*, donde la *sarracena* se siente seducida por el héroe cuando decapita a cien de sus correligionarios²⁰⁴. En la *Chanson d'Aiol* la musulmana sólo caerá rendida a los pies del caballero cruzado cuando le ve decapitar a su tío, a su hermano y a sus dos primos, sucesivamente²⁰⁵.

²⁰⁰ “Bien peut avoir dis femes cil qui or cinc en a/ Ou quinze ou vint ou trente, ou tout con lui plaira/ Si croiseront Païen et nos peuples venra/ Pour la crestienté qui checauche de ça”, *Chanson d'Antioche* vv. 1055-1058, Bancourt (1982) Vol. II, p. 658.

²⁰¹ Du Pont (ed.1977), *Roman de Mahomet*, vv. 1529-1530.

²⁰² Canción de Roldán (ed. 1959), vv. 3396-3398, p.169.

²⁰³ Se trata de una pasión irresistible e impaciente que es más fuerte que toda moral y principio y tiene por fin su propia satisfacción, Bancourt (1982) Vol. II, pp. 758-760. Hasta las reinas sarracenas son generalmente infieles, pues suelen tener un marido anciano, varios ejemplos en *Ibidem.*, Vol. II, p. 795-801. En cuanto a la reacción del cristiano, éste suele rechazar a la tentadora musulmana aludiendo a una supuesta prohibición religiosa de besar a una musulmana en la boca, idea formulada en *La Chanson de Aiol*, en *Fierabras* y en *Floovant*, *Ibidem.*, Vol. II, p. 754.

²⁰⁴ Alfamie se enamora de Ogier en la *Chanson d'Otinel*, Otinel (ed. 1966), vv. 1025-1030, p. 36.

²⁰⁵ Esta es Miribien, Aiol (1877), vv. 5508-5619, pp. 160-164.

La lujuria imputada a los musulmanes es así uno de los elementos más frecuentes en todo tipo de fuentes cristianas occidentales y encontró proyección artística por la importancia que esta acusación adquirió en el campo de refutación doctrinal (para demostrar su error religioso y la virtud del cristianismo) y también en el de incitación a la cruzada, sirviendo para degradar y animalizar al enemigo a combatir. Así, la insistencia obsesiva en la concupiscencia musulmana como argumento religioso, forma parte del aparato conceptual de la guerra por la fe. Nos encontramos nuevamente ante un fenómeno conectado con la iniciativa política de construir una imagen peyorativa del enemigo para incentivar el enfrentamiento popular y legitimar las guerras de cruzada que se estaban librando. Se había declarado una ofensiva contra el Islam que no se limitaba al campo de batalla, pues fue percibido como una amenaza por su capacidad de ganar adeptos, "sometiendo a los hombres por las armas y atrayéndolos por las facilidades del sexo"²⁰⁶. Hubo así una guerra ideológica paralela a la guerra bélica, cuyo arma principal era la imagen distorsionada del enemigo, reforzada e ilustrada por la escultura pétreo, siendo ésta un importante medio de difusión y consolidación de mensajes.

3. LA ARPÍA EN REFERENCIA AL ISLAM Y LA CAPERUZA APUNTADA COMO ELEMENTO DE IDENTIFICACIÓN DEL MUSULMÁN EN BESTIAS Y MÚSICOS

Como he señalado anteriormente, la arpía románica aparece frecuentemente asociada a la sirena pez, encontrando ambas figuras un origen común. No obstante, la mujer pájaro románica (híbrido con cabeza humana, cuerpo de ave y, en ocasiones, cola de serpiente o escorpión) no parece contener referencias directas a la antigua arpía clásica, presentando mayores similitudes con las langostas apocalípticas. De todos modos, ambas pertenecen al mundo de ultratumba y están dotadas de una significación demoníaca y femenina. No obstante, la alusión de la arpía a la concupiscencia resulta menos evidente, tanto en el plano figurativo como en el de sus posibles fuentes de inspiración, razón por la que el análisis de esta figura se ha separado de la sirena-pez. De nuevo, ciertos aspectos figurativos permiten hablar de algunas de estas figuras como representación de los musulmanes, cuya función general parece encaminada a representar a seres demoníacos, a la herejía y el pecado.

Encontramos a la arpía con claros rasgos de islamización en una metopa de la iglesia segoviana de Sotosalbos donde a su cuerpo de ave y cabeza humana, se añade un turbante (Fig. 46). De distinto tipo son los turbantes de las arpías del claustro de San Pedro de Soria, que se disponen a modo de corona dejando extendido un extremo del tiraz para cubrir la parte trasera y lateral de la cabeza, y el otro extremo para encerrar el rostro cubriendo el

²⁰⁶ Esto constituye la preocupación de Pedro el Venerable, Iogna Prat (1998), p. 324. Estas palabras dejan entrever la posibilidad de que la falta de estigmatización del placer de los musulmanes constituyera un atractivo para la conversión a su religión, aunque parece más un modo de explicar (dentro de su discurso distorsionador) el éxito de la religión de Mahoma que la constatación de una realidad.

cuello (Fig. 47). Se trata probablemente de arpiás masculinas, que son frecuentes, como veremos. Esta es la disposición tradicional del turbante para combatir los rigores del desierto, empleada aun en la actualidad. Su vigencia en la Edad Media queda confirmada por una placa de marfil fatimí conservada en el Museo Bargello de Florencia (fechada entre los siglos IX y XII) que se decora con una figura que se cubre la nuca y las orejas de un modo similar (Fig. 48), dejando caer el almaizar desde la cabeza para rodear el cuello por delante y fijarse a la altura de la frente mediante el cruce de la propia tela o de una cinta.

Otros tipos de tocado suelen estar aparejados a la figura de la arpiá, especialmente el bonete cónico o la capucha en punta, que podría constituir un nuevo elemento de identificación del musulmán, como explico más abajo. También abundan las arpiás tocadas por exóticas coronas, lo cual las relaciona con las langostas apocalípticas como ya señaló Pinedo hace más de medio siglo. Sus observaciones partían de las arpiás del claustro bajo de Santo Domingo de Silos, donde el carácter negativo queda reforzado por los tallos que, en ocasiones, apresan a las figuras para convertirlas en exponente de condenación. Las arpiás de Silos serán imitadas sistemáticamente por el arte románico de la Extremadura castellano-leonesa²⁰⁷. En la galería este, estas figuras aparecen de manos del primer maestro a finales del s. XI (Fig. 49). Pinedo interpretaba estas arpiás como las langostas del *Apocalipsis* al corresponderse su fisonomía con la descripción ofrecida por la revelación²⁰⁸. Están tocadas con lo que el autor denomina "casco egipcio", un bonete de apariencia "oriental", se cubren en su pecho con "fuertes vellones, recordándonos a las armaduras o defensas de pieles que los guerreros primitivos usaban"²⁰⁹. La descripción apocalíptica es la siguiente:

"Tocó el quinto Ángel]...[Abrió el pozo del Abismo y subió del pozo una humareda como la de un horno grande, y el sol y el aire se oscurecieron con la humareda del pozo. De la humareda salieron langostas sobre la tierra, y se les dio un poder como el que tienen los escorpiones de la tierra. Se les dijo que no causaran daño a la hierba de la tierra, ni a nada verde, ni a ningún árbol; sólo a los hombres que no llevaran en la frente el sello de Dios. Se les dio poder, no para matarlos, sino para atormentarlos durante cinco meses. El tormento que producen es como el del escorpión cuando pica a alguien. En aquellos días, buscarán los hombres la muerte y no la encontrarán; desearán morir y la muerte huirá de ellos. La apariencia de estas langostas era parecida a caballos preparados para la guerra; sobre sus cabezas tenían como coronas que parecían de oro; sus rostros eran como rostros humanos; tenían cabellos como cabellos de mujer, y sus dientes eran como de león; tenían corazas como corazas de hierro, y el ruido de sus alas como el estrépito de carros de muchos caballos que corren al combate; tienen colas parecidas a las de los escorpiones, con aguijones, y en sus colas, el poder de causar daño a los hombres durante cinco

²⁰⁷ Palomero Aragón (1990 a), pp. 535-551; Sainz Magaña (1990), p. 429 y 430.

²⁰⁸ Pinedo (1930), pp. 86-90.

²⁰⁹ *Ibidem.*, pp. 87-88.

meses. Tienen sobre sí, como rey, al Ángel del Abismo, llamado en hebreo «Abaddón», y en griego «Apolión» (Apocalipsis, 9, 1-12).

Silos contiene también otros ejemplos de arpías atribuidos al primer maestro: aquéllas que presentan cabellos de mujer, como en la narración apocalíptica (Fig. 50) y las que incluyen la cola de escorpión (Fig. 51). Las langostas aparecen representadas en el Beato de Saint Sever (c. 1060) con ciertas similitudes con las arpías románicas. En la parte superior del folio, Apolión preside la escena en la que las langostas, con cuerpo alado, garras de ave, cola de escorpión y corona, atacan a los impíos, conforme al pasaje (Fig. 52). La parte inferior del folio muestra langostas ligeramente diferentes, pues presentan cuerpo de caballo alado, también de acuerdo con el símil apocalíptico: "parecida a caballos preparados para la guerra". Ambos modelos encuentran su correspondencia en la escultura románica, permitiendo considerar las arpías y otros seres como imágenes influidas por estas fantásticas langostas de signo demoníaco. Así, en la iglesia de Santiago de Agüero encontramos estos híbridos coronados y acabados en larga cola escamosa y que ostentan dientes amenazantes (Fig. 53), a diferencia de la arpía/langosta de Gredilla de Sedano, cuyo rostro es hierático y tiene un curioso bonete gallonado y perlado, un collar y cuerpo de ave acabado en cola de alacrán (Fig. 124). También la mujer de cuerpo equino y alado aparece en el románico, en sitios tan señalados como San Isidoro de León (Fig. 54). En Duratón, los caballos alados de cabeza femenina se vuelven a decorar con collar perlado (Fig. 55).

Estos híbridos sometidos a diversas permutaciones, pudieron conservar así un vínculo con la imagen apocalíptica de la langosta y servir de encarnación de los seres de ultratumba que imparten martirio a quienes no llevan la marca de Dios en su frente. Pinedo viene a identificar a las arpías de Silos como imagen de estas langostas, pero principalmente como representación de los herejes: "los cuales"...[ocultan en sus doctrinas un veneno mortal que mata]²¹⁰. Por otro lado, Beato en su *Comentario al Apocalipsis* ya relacionaba la Sinagoga con la langosta, la serpiente, el caballo y todo tipo de figuras negativas del *Apocalipsis*²¹¹. Por otro lado, el pasaje de las langostas presenta a estos seres de inframundo bajo la autoridad del rey del abismo Apolión, siendo este misterioso personaje apocalíptico el posible inspirador del dios habitualmente atribuido a los musulmanes en los cantares de gesta, Apollon, Apollion ó Apolin, aunque también ha sido relacionado con el antiguo dios Apolo²¹². Sin embargo, aun siendo el Apolión apocalíptico el inspirador de la deidad *sarracena*, estaríamos ante una de

²¹⁰ Pinedo (1930), p. 90.

²¹¹ Dice de la Sinagoga: "Es solícita con las cosas del cuerpo, pero no en las del alma. Contiene dentro de sí a estos: al diablo, al Anticristo, al hereje, al hipócrita, al cismático, a la superstición, a la bestia, a la serpiente, a los pozos, a las langostas, a los caballos y a la mujer sentada sobre la bestia", Beato de Liébana (ed. 1995), *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, Libro II, pp. 146-147.

²¹² Los tres dioses *sarracenos* más reiterados en los cantares franceses son Mahoma, Tervagan y Apollon. Según la tabla de nombres confeccionada E. Langlois, Mahoma se repite 1700 veces, Tervagan 230 y Apollin 170; después vienen Jupiter 60 veces, Cahu 40 veces y Baraton 30 veces; según Pellat Y. y Ch. (1965), pp. 19-20. Referencias a este dios venerado por los musulmanes en L'Entree d'Espagne (ed. 1888), v.13. 318, Vol. II, p. 194; también en la Canción de Roldán (ed. 1959), vv. 416-417, p. 37; vv. 2695-2697, p. 138; vv. 2580-2591, pp. 133-134; vv. 3490-3493, p.173. Más referencias en Bancourt (1982) Vol. I, pp. 355, 376-383.

tantas atribuciones apocalípticas a los enemigos religiosos en la literatura oral, sin que ello presente necesarias repercusiones en la imagen de la arpía. Así, a pesar de estos vagos paralelismos bíblicos y de su interpretación, serán los aspectos figurativos los que proporcionen argumentos para encontrar referencias a la alteridad religiosa en la imagen de estos híbridos.

El tocado más habitual en la arpía románica es la capucha apuntada que se cierra al cuello y cuelga sobre el busto, manteniéndose corta para poder exhibir el cuerpo híbrido y bestial de la figura. Así lo vemos en Santa Eufemia de Cozuelos, donde la capucha apuntada se cierra al cuello y cuelga con vuelo sobre el cuerpo plumífero (Fig. 56). La fórmula de aparición de esta figura es bastante homogénea, si bien a veces la capucha pierde el vuelo para ajustarse a cuello y rostro (Fig. 57). En ocasiones, la capucha se ve sustituida por un bonete en punta, que se diferencia de la capucha en no prolongarse hacia el cuello ni encerrar el rostro, a modo de simple sombrero. Esta modalidad suele aparejarse prioritariamente a arpías de carácter masculino, como en Rebolledo de la Torre donde aparecen barbadas (Figs. 58 y 59) y como en Santo Domingo de la Calzada, donde el gesto estridente de mostrar los dientes apunta a un carácter demoníaco (Figs. 60 y 61). La reiteración de este tipo de tocado en la representación de las arpías respondió, sin duda, a alguna intencionalidad. Conviene así profundizar en este elemento, asociado también a representaciones humanas, para tratar de desentrañar el significado que añade la caperuza apuntada a estos híbridos demoníacos.

3. 1. SIMBOLISMO DEL CAPIROTE Y DE LA CAPERUZA APUNTADA EN ARPIAS, MÚSICOS Y OTROS *INFIELES*

Una vez más es obligado recordar el valor simbólico del arte románico, donde cada elemento figurativo cumple una función semántica y la economía de medios plásticos viene a resaltar la importancia de cada detalle constitutivo de la imagen.

La historiografía ha resaltado el bonete apuntado como elemento identificador del judío, motivo que encuentra su origen en el gorro frigio y en la caracterización del extranjero a través de este elemento en el arte de la Antigüedad clásica. El judío presenta un bonete apuntado en la iconografía desde el s. V, pero se considera que este elemento aparece con carácter discriminatorio a partir del s. XIII²¹³. Parece que en la península itálica y en las regiones renanas, los judíos llevaban realmente este tipo de bonete puntiagudo, mientras en Francia no había componentes de vestimenta que distinguieran a un judío de un cristiano, salvo el estatus del individuo y la profesión²¹⁴. Parece así, que la identificación externa del judío era menos evidente que la del musulmán y quizá por ello se hizo más necesario el uso de este distintivo en el arte.

²¹³ Faü (2005), p. 14.

²¹⁴ *Ibidem.*, p. 15.

No obstante, el tocado apuntado también ha sido señalado como característico de los musulmanes en las ilustraciones de diversos manuscritos europeos de los siglos XII al XIV, que recogen la leyenda de Roldán²¹⁵. Así lo vemos en las miniaturas del *Roulautes Liet*, ejemplar alemán escrito por Conrad el Sacerdote sobre las aventuras de Roldán, ilustrado hacia 1180-1190, donde encontramos al almirante de Babilonia Balan o Baligant vestido con una túnica de capucha apuntada mientras conduce en una barca a sus soldados (Fig. 62)²¹⁶. También el sombrero apuntado, sin unirse a una túnica, es atribuido a los musulmanes épicos en las ilustraciones germánicas. En las del *Karl der Grosse*, del s. XIII, los *sarracenos* presentan este atributo (tanto los vencedores como los caídos en combate) aclamando a su líder, el cual muestra un curioso tocado en dos puntas (Fig. 63)²¹⁷. Balan también aparece con un llamativo sombrero en punta en un ejemplar tardío de *Fierabras*, del s. XIV (Fig. 64)²¹⁸.

Aunque se podría pensar que la atribución de este tocado al musulmán deriva de su imputación al judío del mismo modo que, en las regiones centroeuropeas, la ideología antiislámica se focalizó en los hebreos como alteridad religiosa más cercana en la realidad social, existen elementos del atuendo musulmán que coinciden con la caperuza cónica, concediendo realismo y coherencia a su identificación mediante este elemento en las regiones hispanas. Así lo observamos en las ilustraciones del *Liber de Virginitate Beatae Mariae* de San Ildefonso (arzobispo de Toledo entre 657 y 667 y autor de este tratado de refutación antiherética, antijudía y de reivindicación del cristianismo), cuya reproducción se ve incrementada entre los siglos XI al XIII en tanto que instrumento de polémica antiislámica²¹⁹. En éstos, Ildefonso aparece argumentando contra los herejes, enumerando con sus dedos las verdades que otorgan superioridad al cristianismo en el texto. El hereje Joviniano aparece caracterizado en uno de estos ejemplares, de principios del s. XIII, como un musulmán a través del manto con capucha apuntada (Figs. 65 y 66)²²⁰. La reproducción de esta obra respondió al hecho de mostrar en su texto e ilustraciones la superioridad dialéctica de Ildefonso ante los *infieles*, los musulmanes por este tiempo. Existe otro factor que conecta la figura de San Ildefonso con la refutación antiislámica, pues M. Fierro se refiere a la existencia de un tratado hispanoárabe de polémica anticristiana (de mediados del

²¹⁵ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, figs. 204-209.

²¹⁶ *Ibidem.*, *Roulautes Liet* de Conrad el Sacerdote, Heidelberg, Biblioteca Universitaria, Pal. Germ. 112, fol 100r, c. 1180-1190.

²¹⁷ *Karl der Grosse* de Der Stricker, St Gall, Stadtbibliothek n 302, fol. 50v, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig 204; el sombrero apuntado es el elemento identificativo de los musulmanes de modo sistemático también en las figs. 200, 203, 206, 207, fols. 6v, 35v, 62r y 71r, respectivamente.

²¹⁸ *Fierabras*, Hannover Staatsbibliothek, ms. IV 578, fol. 59r; *Ibidem.*, Vol. II, fig. 176.

²¹⁹ Raizman señala el creciente interés en el mundo hispano y francés por el texto de San Ildefonso *Liber de Virginitate Beatae Mariae*, cuyo interés y reproducción fue en aumento entre los siglos XI y XIII empleándose como instrumento de polémica antiislámica, aunque en su origen se dirigía hacia los herejes y judíos con los que Ildefonso argumenta. Se conservan más de 25 copias del texto entre los siglos X y XIII, siendo uno de los textos más mencionados en todos los inventarios de bibliotecas hispanas medievales, y fue objeto de interés de los monjes de Cluny que lo hicieron copiar, Raizman (1987), p. 38.

²²⁰ Trivellone (2005), pp. 239-241.

s. XII) que critica precisamente los milagros de San Ildefonso²²¹, siendo por tanto una figura empleada en la confrontación religiosa. El hecho de que se trate de una directa alusión al musulmán queda evidenciado para Raizman en el número y distribución de manuscritos (algunos encargados desde Cluny) y en la capucha apuntada, de la que hace un pormenorizado estudio, hallando su símil en el arte islámico contemporáneo y en las ilustraciones del *Libro del Ajedrez*, donde los musulmanes la portan sistemáticamente²²². La prenda ya ha sido objeto de estudio por parte de algunos estudiosos del Islam hispano²²³. Aun a día de hoy puede encontrarse esta prenda en el mundo islámico norteafricano: se trata de la tradicional chilaba con capucha, que las *Cantigas* atribuyen en sus ilustraciones al musulmán y, puntualmente, al judío de nariz aguileña²²⁴.

La iconografía románica testimonia la atribución de este tipo de prenda al musulmán en tiempos ligeramente anteriores a las ilustraciones hispanas citadas, el s. XII, como veremos a continuación. Por otro lado, los estudios de indumentaria andalusí de M. Marín demuestran igualmente el uso de este tipo de prendas en dicha cronología. La autora documenta el empleo del *burnus* o manto con capucha en al-Andalus desde tiempos pre-almorávides²²⁵. Se trata de un abrigo de lana con capucha, citado como prenda de los viajeros musulmanes y que, hasta ahora, sólo se ha documentado en el arte cristiano del s. XIII²²⁶.

En la iglesia de El Vigo, del valle burgalés de Mena, encontramos un soldado con caperuza apuntada sin que parezca tratarse de un yelmo cónico (Fig. 67). Más plausible es la vinculación de esta prenda con el musulmán en el canecillo de San Cipriano de Oquillas, donde un personaje con manto de capucha parece llevar a cabo el sacrificio del cordero o carnero (Fig. 68). Varios testimonios literarios demuestran el conocimiento de esta práctica musulmana entre los cristianos hispanos. Así lo vemos en *El Cantar de Sancho II y del Cerco de Zamora*, donde se indica:

“Por costumbre habían los moros
Que su ley se lo ha mandado
Que degüellen un carnero

²²¹ La autora se refiere a un tratado polémico redactado por al-Jazrayi, que estuvo en Toledo entre 1145 y 1147, tras lo que cuestiona y critica el milagro de la casulla de San Ildefonso; Fierro Bello (2001), pp. 57-58.

²²² Raizman (1987), pp. 38-39.

²²³ Además de la capucha apuntada se ha observado, con frecuencia, un bonete oscuro y puntiagudo que surgía del turbante blanco que envolvía la cabeza, Arié (1990 b), p. 85, y la existencia de un capirote puntiagudo, Arié (1990 a), p. 95.

²²⁴ Klein (2007), p. 353. Por ejemplo, en la *Cantiga* 85, Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, Ms. T. I. 1, fol. 125v. Rodríguez Barral indica que los judíos se representarían con túnica larga rematada con *chaperón* a partir del s. XIV en consonancia con sus hábitos reales peninsulares por estos tiempos, Rodríguez Barral (2007 a), p. 196.

²²⁵ Marín (2001), p. 150.

²²⁶ En el citado *Libro del Ajedrez*, Arié (1990 a), p. 99. Lo porta el soldado musulmán que aparece en una de las ilustraciones más famosas del *Libro del Ajedrez*, *Libro del Ajedrez*, Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, fol. 64r, Arié (1990 b), p. 84.

Ya iban a Degollarlo”²²⁷.

Gonzalo de Berceo relaciona este sacrificio practicado por musulmanes y judíos con los antiguos ritos paganos, constituyendo así un argumento para imputarles la profanación propia del paganismo a estos pueblos que no reconocen al Mesías, tras cuyo sacrificio por los hombres no ha de derramarse sangre de ganado como ofrenda a Dios²²⁸. Otro tanto hará Pedro el Venerable, existiendo algunas representaciones románicas que relacionan el antiguo sacrificio del buey con los musulmanes a combatir en las cruzadas, como veremos en el Capítulo V²²⁹. A esta noción se debe atribuir la aparición de un personaje con manto de capucha apuntada que porta una pieza de ganado sobre sus hombros a modo de Moscóforo (Fig. 69). La idea del sacrificio ritual y la presencia de la capucha apuntada vienen a confluir en este capitel con la representación de los caballeros enfrentados, ligando el significado de conjunto al enemigo religioso. La misma referencia al judío o al musulmán cabe atribuir a un tipo de representación románica que aparece asiduamente en la región francesa de Auvernia y que ha desconcertado desde antiguo a los especialistas (Figs. 270, 271 y 272). Se trata de un portador de cordero que saca la lengua en gesto histriónico y ha sido objeto de múltiples reflexiones entre los historiadores por su reiterada aparición. Frente a quienes sostuvieron que se trataba de una imagen positiva y cristológica derivada del primitivo Cristóforo, pronto surgieron voces que indicaban que la imagen tenía claras connotaciones negativas por el demoníaco gesto²³⁰. Wirth señala que el antiguo Moscóforo se convierte en un símbolo negativo, acentuado por el gesto de sacar la lengua²³¹. Es posible

²²⁷ Recogido por el cancionero, *Cantar de Sancho II y Cerco de Zamora* (ed. 1947), pp. 339-340; extraído de la leyenda de latoma de Toledo recogida por Lorenzo de Sepúlveda en el s. XVI.

²²⁸ "Quando corrió la ley de Moisés ganada,/ del dedo de Dios misme escripta e notada,/ sobre altar de tierra, non de piedra lavrada, fazié sus sacrificios la hebreá mesnada./ Cuando por los señores que el pueblo mandavan/ querién fer sacrificio, toro sacrificavan;/ por el pueblo menudo cabrones degollavan,/ carnero por el bispo e los que ministravan. /Pero en los cabrones facién departimiento,/ adocién dos al tiempo, avién tal mandamiento;/ degollavan el uno por fer su sacramiento,/ embiavan el otro a las sierras, al viento". Que estas prácticas son censuradas por el poeta y atribuidas a la antigua ley, se comprueba un poco más adelante: "Todas estas ofrendas, las aves e ganados,/ traen significança, de oscuros mandados;/ todos en Jesú Christo hí fueron acabados,/ que ofreció su carne por los nuestros pecados./ El cabrón que matava la gent sacerdotal,/ a Él significava, la su carne mortal;/ el que vivo fincava, que non prendió nul mal, la natura divina, la raíz spirital.", Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *Del Sacrificio de la Misa*, 3-5, 18-19, pp. 157-158, 155-156.

²²⁹ Capítulo V, apartado 1. 5.

²³⁰ Según Swiechowski (1973), p. 286, el tema aparece repetido en casi todas las iglesias de Auvernia y recoge las controversias entre los expertos. Su postura idéntica a la del Cristóforo o Buen Pastor paleocristiano, que en la Antigüedad venía a cristianizar el tema pagano, llevó a algunos historiadores a otorgarle un carácter positivo, dentro de una corriente muy extendida que gusta de la explicación de los temas románicos a través de modelos antiguos, sin grandes aclaraciones históricas que justifiquen dichas reapariciones. Esta identificación fallida es denunciada por Swiechowski (pp. 286-287), apuntando a la imposibilidad de las connotaciones positivas de la imagen, ya señalada por Bernard Carpelet, al aparecer sacando la lengua en un gesto feo al modo de muchos demonios y personificaciones de vicios. Vemos al portador de cordero en Brioude (fig. 338), Issoire (fig. 338) y Saint Nectaire (336); Swiechowski (1973), p. 287. Recoge también que Pierre Balme (*L'Art Roman en Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1963, p. 42) busca una interpretación a estas imágenes en las leyendas folklóricas locales y dice "grotesques bonshommes de nos chapiteux... peinant et succombant sous le poids d'une énorme bête, se rappotent à la légende du Mouton noir, lutin ou drac, et à son porteur puni pour sa convoitise".

²³¹ Wirth (1999), p. 294, frecuentemente la caricaturización de temas clásicos se convierten en castigos infernales, p. 298.

que la antigua imagen clásica, en tanto que ídolo del pasado, haya servido para formular esta representación del sacrificio pagano. Por otro lado, el gesto de sacar la lengua apunta a la blasfemia y se asocia con frecuencia al musulmán en la iconografía, como analizaré al final de este capítulo.

En gesto similar aparece la figura de un canecillo de Pecharrromán, que saca la lengua con capucha apuntada (Fig. 70), tratándose con gran probabilidad de un musulmán. Lo mismo puede decirse de otro personaje animalizado con capucha en un canecillo de la misma iglesia (Fig. 72). La caperuza es atributo maléfico, pues cubre la cabeza de un monstruo que enseña los dientes en el monasterio de Irache (Fig. 71). También en Irache se observa la alternancia de la caperuza en figuras humanas y bestiales para subrayar su común condición demoníaca, pues encontramos a un personaje humano cubierto con caperuza y portando un hacha o un pico (Fig. 73).

3. 2. LOS MÚSICOS MUSULMANES Y LA CAPERUZA APUNTADA

Otras figuras permiten sustentar la identificación del musulmán a través de la capucha en punta. En este sentido, resulta muy valioso el capitel de Santiago de Agüero, donde una bailarina musulmana se retuerce al son del instrumento de viento de un tañedor andalusí (Fig. 74). La pareja musical hispanomusulmana es un tema reiterado en el románico hispano, y los rasgos representativos de estas figuras y sus instrumentos se corresponden con los empleados en al-Andalus y con los representados en la eboraria hispanomusulmana²³². La poesía andalusí recoge la descripción de estas mujeres consagradas a la música y al baile, "de flotante cintura y esbelto talle, semejantes a ramas de sauce" que "Cantaban, y el repique de sus joyas le respondía cuando se curvaban", correspondiéndose a la perfección con estas bailarinas románicas²³³.

La presencia de esta temática en el románico atestigua la gran afición que existió por el baile y la música en tierras hispanomusulmanas, donde ambas manifestaciones artísticas conocieron gran esplendor²³⁴. Las bailarinas en el mundo musulmán contaban con un

²³² Monteiro Arias (2005 b), Capítulo III, pp. 60-68.

²³³ Pérès (1983), pp. 385-386. Sobre cantoras y tañedoras de laúd en al-Andalus existen más testimonios, como el del literato Ahmed ben Mohamed "el yemení" durante su estancia en Málaga "Comenzó a cantar una mujer unos versos con voz clarísima y dulce... Había varias esclavas tañedoras de laúdes y tambores y otros instrumentos, tales como la flauta, pero ellas no tocaban... La esclava cantora estaba sentada aparte y tenía el laúd en el seno y todos los presentes la miraban embelesados, escuchándola atentamente. Ella tocaba y tocaba...", Ribera y Tarragó (2000), p. 120.

²³⁴ La gran afición musical que hubo en al-Andalus causaba sorpresa a cuantos viajeros árabes orientales recorrían las tierras de Occidente. El baile y la música se estudiaban juntos y había numerosas academias para aprenderlos en la cosmopolita ciudad de Córdoba, entre las que destacaba la del maestro Ibn Kattaní. Las primeras figuras que encontramos tañendo instrumentos en la escultura románica castellana aparecen vestidas con atuendos "morunos" indicando su condición de musulmanes y, además, tienen su equivalente figurativo en el arte hispanomusulmán (Pila de Játiva y arquetas de marfil). A ello se unen el hecho de que los instrumentos que tocan fueron traídos por la comunidad islámica al Occidente europeo. Sobre este aspecto ver Monteiro Arias (2005 b), pp. 60-68.

precedente valorizador que convirtió este arte femenino en tradicional: la boda del Profeta con Khadija, celebrada en una gran fiesta que las mujeres de la *tribu* alegraron con música y danza²³⁵. Además, disponemos de documentos que hablan de la existencia de bailarinas musulmanas en los reinos cristianos para entretener a la corte. Uno de ellos fue redactado por el médico y literato cordobés Ibn al-Kattani (primer tercio del s. XI) quien, como consecuencia de la guerra, tuvo que refugiarse en Zaragoza (no muy lejos de la iglesia oscense de Agüero) y acudió a las cortes navarras pirenaicas²³⁶. El prestigio de estas bailarinas las convirtió en lujosos regalos entre hombres principales, como las que obsequió el califa de Córdoba al conde Sancho García de Castilla junto a cantoras, que Ibn al-Kinani admiró en el palacio burgalés del conde a principios del s. XI²³⁷. En lo sucesivo, el gusto por las danzarinas musulmanas sería una constante en los reyes cristianos peninsulares, tanto castellanos, aragoneses como navarros y portugueses, dando muestra de la fascinación que las artes musicales andalusíes produjeron en las cortes del norte²³⁸. La almohada de la reina de León y Castilla Berenguela (ca. 1180-1246), esposa de Alfonso IX de León (hallada en su sarcófago del Monasterio Real de las Huelgas en Burgos), se decora con la figura de dos mujeres musulmanas que bailan y tañen un instrumento respectivamente, junto a una inscripción árabe que recoge la profesión de fe musulmana²³⁹. Con toda probabilidad, la Iglesia desaprobó estas prácticas incluyendo estas figuras en el templo religioso para encarnar el vicio de la lujuria y el placer característicos de la cultura enemiga.

Varios expertos en arte románico han insistido en el hecho de que la identificación de la juglaría, del baile y de la música con el mundo "oriental" se hace evidente en algunas imágenes²⁴⁰. Otros hablan más directamente de las "famosas danzaderas moriscas" indicando que se refieren al baile lascivo, siendo por tanto imagen del pecado²⁴¹.

Se cree que las mujeres dedicadas a la música y al baile en al-Andalus era esclavas, por lo general, razón por la que no tenían que llevar velo. En Córdoba existían en el s. XI una especie de academias musicales donde las esclavas cantoras recibían una amplia formación en disciplinas que excedían la música y el canto²⁴². A pesar de su esclavitud, con frecuencia se

²³⁵ Lorenzo Arribas (2010), en imprenta. Agradezco desde aquí al autor el envío de este trabajo antes de su edición.

²³⁶ Su testimonio es tan ilustrativo como hermoso: "Un día asistí a la recepción dada por la cristiana, hija de Sancho, rey de los vascos, y esposa del tirano Sancho hijo de García hijo de Fernando]...[En el salón había algunas danzarinas y cantoras musulmanas que le habían sido regaladas por Sulayman b. al-Hakam]... [Ésta cogió el laúd y cantó unos versos]... [Los cantó a la perfección. Al lado de la cristiana se encontraban sus sirvientas y damas de compañía. Eran cautivas tan bellas que se creería que se trataba de lunas en creciente. Una de ellas, al oír esos versos, rompió a llorar]... [Me acerqué y le pregunté qué le ocurría. Me contestó que esos versos eran de su padre y que al oírlos se había avivado su dolor. Le dije_ ¡Esclava de Dios! ¿Quién es tu padre? _ Sulayman b. Mihran de Zaragoza. Hace ya mucho tiempo que estoy cautiva y no he sabido nada de mi familia"; Vernet (1978), p. 280.

²³⁷ Cortés Gracia (1996), pp. 193-206.

²³⁸ *Ibidem.*, pp. 193-206.

²³⁹ Lorenzo Arribas (2010), en imprenta.

²⁴⁰ En la pila bautismal de Renedo de Valdavia (Palencia o Burgos) encontramos a los Reyes Magos en gesto divertido mientras uno de sus caballos se alza sobre un taburete realizando equilibrios, Bilbao López (1996), p. 245.

²⁴¹ García Guinea (1975), pp. 163-164.

²⁴² Lillo Alemany (1993), p. 1.

trataba de colectivos semi-profesionalizados de músicas, bailarinas y cantoras que recibían una formación en escuelas creadas al efecto para que desarrollaran con destreza ese arte destinado a complacer ojos y oídos²⁴³. Algunas excepciones evidencian la dedicación musical de mujeres libres, como es el caso de las hijas de Ziryab que continuaron la labor cultural de su padre en Córdoba durante el s. XI²⁴⁴.

Ciertos relatos literarios han dejado muestra de la importancia de estas esclavas y de su fama en ámbitos peninsulares. La narración de la esclava Tawaddud o la doncella Teodor, presente en la literatura clásica hispana de la Edad Moderna pero con raíces mucho más antiguas, aparece por primera vez en las *Mil y una Noches*. Su origen pudo estar en Bagdad y ser reelaborado en Egipto en plena Edad Media, si bien sabemos que circuló por la península ibérica, haciéndose andalusí en el s. XI²⁴⁵. Los relatos derivados de esta historia indican que la doncella aprendió a bailar una danza designada como "sotar", es decir, saltar, y así aparece en la *Hystoria de la donzella Theodor*, publicada en Sevilla en 1516-1520²⁴⁶. Quizá con este "sotar" se aludía a las acrobacias y contorsiones que vemos representadas en nuestro arte románico.

En todo caso, el tema de Agüero, aparece en la región aragonesa con enorme profusión y una gran homogeneidad de estilo, hasta el punto de poderse especular con un mismo maestro escultor. El claustro de la catedral de Huesca repite la imagen de la contorsionista de fina cintura, capaz de plegar su cuerpo hacia atrás para ostentar su larga melena, al son del arpa, en este caso (Fig. 75). Otra iglesia oscense, la de Tauste, presenta la misma silueta contorsionada de largos cabellos, junto a un arpista (Fig. 76). La iglesia de el Frago, también en Huesca, repite la imagen de la bailarina que recurva su cuerpo hacia atrás, con brazos en jarra, al son del arpa (Fig. 77). El arpa es un instrumento de antiguo origen oriental, está presente en marfiles islámicos y pudo ser introducido en la Europa medieval desde al-Andalus²⁴⁷.

Al son de arpa y vihuela se contorsionan un acróbata y una bailarina en la iglesia zaragozana de Santa María de Uncastillo (Fig. 78), donde el atuendo decorado con cenefas apunta a una identidad musulmana, concordante con gran parte de las figuras de esta iglesia²⁴⁸. Aquí la bailarina realiza sus acrobacias con la ayuda de un barbado bailarín, repitiéndose la pareja en un canecillo de la misma iglesia con notables rasgos islamizantes:

²⁴³ Lorenzo Arribas (2010), en imprenta.

²⁴⁴ Según Ibn Hayyam en sus anales Muqtabis, Lorenzo Arribas (2010), en imprenta. Existieron así esclavas-cantoras, denominadas kayna en árabe, las cuales solían cantar, tañer uno o varios instrumentos así como componer, Bencheikh (1975), pp. 114-152.

²⁴⁵ Lorenzo Arribas (2010), en imprenta.

²⁴⁶ Se trata de un relato del s. XIII, anónimo, y conservado en códices de los siglos XV y XVI; *Ibidem*. en imprenta.

²⁴⁷ Monteiro Arias (2005 b), pp. 67-68.

²⁴⁸ El alto número de musulmanes representados en esta iglesia están sin duda en relación con el considerable grado de islamización de esta zona y la importancia de las luchas teñidas de religiosas por los monarcas aragoneses, Laliena y Sénac (1991), pp. 49-50.

mangas anchas, labios gruesos²⁴⁹ y turbante (Fig. 79). El carácter negativo de la flexible bailarina queda, de nuevo, manifiesto en la iglesia navarra de la Magdalena en Tudela (Fig. 80), al situarse en los márgenes del templo, ocupando un canecillo, y presentar labios gruesos. La contorsión de esta figura femenina llega a otras regiones hispanas, y la vemos representada con detalle en la iglesia de Santiago de Carrión de los condes (Fig. 81). Aquí la flexibilidad de la bailarina le permite casi unir la cabeza con los pies, acentuando la feminidad de la figura de estrecha cintura que parece llamar la atención del tañedor de vihuela, que toca al ritmo de su danza.

La danzarina musulmana aparece en otras regiones de frontera donde el románico rural no alcanza las cotas técnicas de las iglesias aragonesas. Así, la encontramos en la iglesia de la capital segoviana de San Martín (Fig. 82), donde también figura un tañedor de arpa con la túnica de capucha apuntada que es objeto de análisis en este apartado (Fig. 83), y que ha motivado esta digresión sobre la temática de música y baile vinculada al Islam. El carácter negativo de este arpista queda evidenciado en la colegiata cántabra de Santillana del Mar, donde a su ubicación en un canecillo se añade el inmenso miembro sexual que asoma bajo el instrumento (Fig. 84). También aquí el músico presenta capucha apuntada, remarcándose la costura de la capucha que también se aprecia en ejemplos analizados previamente (Fig. 71). La tendencia a representar a los músicos con este atuendo puede constituir un reflejo de la presencia real de músicos musulmanes con *burnus*, al ser una prenda empleada por los viajeros andalusíes que quizá usaron también estos grupos itinerantes en las tierras del norte.

3. 3. LA CAPERUZA CÓNICA Y SUS FÓRMULAS DE APARICIÓN

Tras este largo paréntesis que ha permitido analizar conjuntamente la túnica de capucha con las representaciones musicales, como elementos integrantes de la imagen del musulmán, conviene regresar a la caperuza cónica y a sus distintas formas de aparición. La prenda adquiere un carácter negativo al recubrir la cabeza de hombres deformes y bestias. En Gredilla de Sedano, la figura de un canecillo muestra una considerable deformidad al presentar una cabeza más grande que su cuerpo, cubierta por capucha apuntada (Fig. 85). Otro canecillo en Jaca se decora con una figura cuya capucha apuntada cuelga hacia atrás, y luce unos labios gruesos, reuniendo con ello dos rasgos típicamente imputados a los musulmanes (Fig. 87).

Otras figuras de canecillos portan capucha sin que se pueda asegurar con claridad su referencia al enemigo religioso, a pesar de que su ubicación en la cornisa de la iglesia es señal habitual de condenación. Así, en Pecharromán, una cabeza encapuchada se gira para mirar a la mujer velada de su izquierda sin que puedan extraerse conclusiones sobre su

²⁴⁹ El siguiente apartado trata el rasgo de los labios gruesos, como rasgo propio de los negros, asociados a la representación del musulmán.

significación (Fig. 86). Otras veces, el portador de túnica con capucha hace gestos tan poco ortodoxos como descifrables (Fig. 88). Con frecuencia, aparecen figuras con esta prenda en los canecillos sin que se superpongan rasgos de identificación que los hagan más elocuentes (Figs. 89 y 90). Además, sabemos que la imagen de los pastores del Anuncio presenta abrigo con capucha apuntada, como en San Juan de Duero (Fig. 91), por lo que esta prenda por sí sola no puede ser un elemento aparejado a la imagen de musulmán de modo exclusivo y excluyente. Aunque en la escena del Anuncio a los pastores la prenda parece confeccionada con pieles de animal, de acuerdo con el nacimiento de Jesús en invierno, y muestra una forma distinta, conviene tener cierta cautela a la hora de sacar conclusiones a partir de este elemento únicamente. Algunos hábitos monacales presentan igualmente este tipo de confección, pero resulta poco coherente la presencia de monjes en los canecillos, donde abundan las figuras maléficas.

Aun con todo, el bonete apuntado se asigna prioritariamente a seres híbridos y demoníacos. Así, en el claustro de Santa Juliana de Santillana del Mar el centauro arquero, atrapado por tallos condenatorios, porta un bonete apuntado (Fig. 92). La confluencia del centauro, imagen frecuente del musulmán, y del bonete en punta vuelven a establecer vínculos entre esta prenda y el enemigo religioso. La constante presencia de esta prenda en la figura de las arpías y otros híbridos responde con toda probabilidad a su identificación con el *infiel*, pues los mismos seres monstruosos son susceptibles de llevar turbante y presentar rasgos negroides, como se ha visto al inicio de este apartado y como veremos en el que sigue. Así, la caperuza en seres fantásticos ha de ser indicio de alteridad religiosa, más que de otras identidades que podrían deducirse de esta prenda, como la de monjes o pastores. Es cierto que los monjes se representan con un manto con capucha similar a la prenda que analizamos, pero es la bestialidad y la gestualidad lo que confiere una identidad negativa a estas figuras, excluyendo automáticamente a los monjes por ser, de alguna manera, los emisores del mensaje artístico y porque no se conoce la existencia de iconografía crítica con algún sector monástico por esta época. Los pastores también llevan esta indumentaria, pero suelen portar igualmente un bastón que los identifica. De este modo, el bonete puntiagudo no es un elemento discriminatorio (de igual manera que identifica al judío desde temprana época sin trazas de antijudaísmo), cumpliendo una simple función identitaria sobre la que se solapan los valores discriminatorios evidenciados por elementos fisonómicos o gestuales.

El dosel que cubre el sepulcro del interior de la Magdalena de Zamora, románico tardío (principios de s. XIII) se decora con diversas arpías. Dos de ellas llevan la caperuza apuntada, al tiempo que entrecruzan sus cuellos al modo en que lo hacen las aves en el arte hispanomusulmán (Fig. 94), siendo éste un recurso directamente tomado del arte islámico²⁵⁰. Como veremos más abajo, otras arpías de este sepulcro presentan rostros de negro, apuntando claramente a su identidad musulmana. Más arpías e híbridos románicos presentan un característico velo que encierra el rostro al modo islámico (Fig. 93), aunque lo habitual es ver a estos seres tocados con bonete apuntado. Su número es inmenso y su

²⁵⁰ Monteiro Arias (2005 b), pp. 85-88.

fisonomía se repite de forma homogénea, por lo que me limito a citar los ejemplos recogidos en las figuras evitando una monótona descripción pormenorizada (Figs. 95 a 100 y 109 a 120). Algunos indicios apuntan a la pervivencia de este elemento aparejado al musulmán en los primeros siglos del gótico, como se constata en la iglesia navarra de Santa María de Olite. En ésta encontramos a las arpías monstruosas cubiertas con caperuza apuntada (Fig. 101) junto a la representación de un personaje que aparece con esta prenda sobre un elefante y tañendo un olifante (Fig. 102). Pocas dudas suscita esta imagen que, en ningún caso, puede estar representando a un cristiano. Por otro lado, el arte islámico oriental incluye figuras con caperuza apuntada denotando el uso real de esta prenda entre los musulmanes (Fig. 103). Otras representaciones alusivas a judíos y musulmanes presentan la capucha como distintivo, como la imagen del espinario, que será analizada en el capítulo siguiente²⁵¹.

El románico francés incluye también figuras de bonete apuntado con ciertas evidencias de su alusión al musulmán. De especial importancia es el gran tímpano monumental de Saint Pierre et Paul de Beaulieu-sur-Dordogne (c. 1130), analizado por varios especialistas como un programa de propaganda de cruzada. En este Juicio Final, las figuras de la derecha que aparecen en el registro inferior, lado de los condenados, han sido identificadas como los musulmanes y judíos a combatir y convertir en las cruzadas, a través de los bonetes apuntados, las vestimentas orientalizantes y las afiladas barbas (Fig. 104). El contexto de construcción de este templo, y su ubicación en un lugar de paso de los cruzados que se embarcaron hacia Oriente, convirtió sus naves en caja de resonancia de predicación de la expedición hacia Tierra Santa²⁵². El lado de los condenados presenta elementos desestabilizadores como unas nubes sinuosas que contrastan con el registro de la izquierda destinado a los bienaventurados. El olifante que hace sonar el ángel de este flanco se diferencia de la corneta de su congénere situado en frente, respondiendo ésta al tipo de olifante de marfil islámico, más curvado y con anillos de refuerzo en los dos extremos²⁵³. Las pequeñas figuras gesticulantes del registro inferior derecho (Fig. 105) han sido interpretadas por Strickland como musulmanes y judíos en acto de convertirse al cristianismo, y por Lange como musulmanes condenados que se burlan del cristianismo²⁵⁴. Es posible que ambos tengan razón, pues sus actitudes parecen opuestas. Mientras el primero empezando por la izquierda hace un gesto de santidad mostrando la palma de la mano (eso sí, con la zurda) mientras apunta a Cristo con la derecha, el segundo personaje señala en dirección opuesta, indicando su decisión de permanecer en las tinieblas del infierno, mientras alza su túnica en gesto obsceno con la aparente intención de mostrar sus genitales. Este gesto es el mismo que hemos visto en Agar y en algunas figuras obscenas identificadas con el enemigo religioso (Figs. 21, 22, 23 y 32). En todo caso, los dos condenados señalados como infieles a combatir en Tierra Santa portan bonete apuntado.

²⁵¹ El el Capítulo V, apartado 3. 1.

²⁵² Strickland (2003), pp. 160-161.

²⁵³ Como se ha analizado en el Capítulo II, apartado 5. 1.

²⁵⁴ Strickland (2003), pp. 160-161; Lange (2004), pp. 84-85; Lange (2009), p. 125, figs. 9, 10 y 11.

También en el lado izquierdo contamos con una representación paralela de infieles que realizan gestos obscenos (Fig. 106) burlándose de la solemnidad del Juicio. El primero de ellos se distingue por el bonete apuntado, el segundo por la barba en dos mechones y el tercero por un curioso sombrero que Lange interpreta como distintivo del *sarraceno* "afeminado"²⁵⁵. La caperuza apuntada también aparece asociada a figuras de canecillos en algunas iglesias francesas, como Saint Étienne de Cahors (Fig. 107) y Saint Sernin de Toulouse (Fig. 108).

La evolución del capirote puntiagudo en la historia del arte resulta de sumo interés y merecería un estudio monográfico, pues su origen en el gorro frigio, que identificaba al extranjero en el arte clásico, determina probablemente su referencia al musulmán y al judío en tiempos plenomedievales, y se relaciona, quizá, con las nuevas asignaciones que se le conceden conforme nos acercamos a la Edad Moderna, cuando los hechiceros y las brujas se apropiarán de este signo identitario. En todo caso, la caracterización de los *infieles* mediante el capirote puntiagudo en el arte permite interpretar algunas imágenes bestiales como representación de los enemigos de la fe, objeto de ataque religioso y militar en los siglos centrales de la Edad Media.

Además, en el caso concreto de las arpías (figuras que reciben prioritariamente este tocado) es preciso poner de manifiesto su posible procedencia figurativa del arte musulmán. Las arpías aparecen con anterioridad en el arte islámico y el hecho de que sirvan para elaborar una iconografía contra los musulmanes resulta aparentemente contradictorio. No obstante, no se trata de un caso aislado y se corresponde con un fenómeno que será objeto de reflexión al final de este estudio.

3. 4. LA ARPÍA EN EL ARTE ISLÁMICO, UN ASPECTO COMPLEMENTARIO

Es posible que la propia figura de lo que he convenido en denominar arpía en páginas precedentes (ave con rostro humano) fuera conocida por los cristianos occidentales a través del imaginario musulmán, que la incorpora en sus artes transportables. Generalmente, los especialistas señalan la procedencia sasánida y antigua oriental de la fauna fantástica románica²⁵⁶. El análisis comparativo de los motivos bestiales del arte hispanomusulmán con los del románico soriano me permitió encontrar importantes indicios de inspiración en el arte islámico para la elaboración del repertorio vegetal y bestial románico en esta región²⁵⁷. Por otro lado, numerosos trabajos han especulado con la propia procedencia islámica de los tratados y códices que influyeran en la elaboración de los Bestiarios medievales²⁵⁸.

²⁵⁵ Lange (2009), p. 125.

²⁵⁶ Focillon (1987), p. 54

²⁵⁷ Monteiro Arias (2005 b).

²⁵⁸ Como he señalado al inicio de este capítulo, a partir del s. XII varios poetas anglonormandos comienzan a componer versiones del Bestiario en francés. Sabemos que en algunas redacciones de este texto se incluyeron fragmentos de la enciclopedia árabe *Nuzha-tu-l-Qulub* (obra del persa al-Quazwini compuesta en el s. XIII), lo que para Malaxecheverría podría replantear el cauce por el que adquiere tanta difusión en el periodo el

La pervivencia de antiguos motivos orientales en el arte musulmán pudo constituir el vehículo que transportó la imagen del híbrido de ave y mujer hasta el arte románico. Y en todo caso, el motivo aparece con antelación en el arte hispanomusulmán. Así, los estucos decorativos conservados del palacio islámico de Balaguer (Lérida), del segundo tercio del s. XI (Fig. 121), muestran la presencia de arpías o pájaros con cabeza de mujer, lo mismo que una arqueta conservada en el Museo Victoria and Albert de Londres²⁵⁹, y que una jarra iraní ornada con pequeñas aves de cabeza humana tocadas por turbante (Fig. 122). También encontramos arpías o sirenas-pájaro en iglesias especialmente influidas por el arte islámico, como en la iglesia de Sitta Barbara del Cairo, en el techo de la Capilla Palatina de Palermo y en el claustro de Monreale²⁶⁰. Aun en el s. XV parece un tema conocido de los pintores mudéjares, que siguen representándolo por esta época, cuando ya no se encuentra en el arte monumental cristiano (Fig. 123). Seidel no duda en afirmar que las arpías románicas proceden, desde el punto de vista figurativo, de objetos islámicos, adaptándose en el arte cristiano de modo consciente y en virtud de esta procedencia, para representar el pecado, íntimamente vinculado con el enemigo religioso en su forma y significado²⁶¹.

Algunos rasgos de representación de la arpía románica podrían también denotar la posible conexión de estas figuras con el repertorio hispanomusulmán. Así, las arpías de Gredilla de Sedano llevan un bonete y un collar decorado con pequeñas perlitas (Fig. 124), lo mismo que la capucha de algunas figuras anteriores (Figs. 60 y 61) y otros híbridos perlados (Figs. 55 y 57). Esta decoración aparece ya en las sirenas-pájaro islámicas, como en las alas del relieve de Balaguer (Fig. 121). Las perlas son, desde los tiempos más remotos del Islam, ornato inconfundible de todo lo relativo al paraíso, tanto en las representaciones plásticas como en numerosos versículos del Corán²⁶². La posible imitación de tejidos y obras musulmanas para la creación de la iconografía de las arpías románicas pudo contribuir a concederles un carácter negativo que, en todo caso, no tienen en el arte musulmán, así como favorecer su identificación con el propio enemigo religioso.

En todo caso, e independientemente del sustrato figurativo del tema, las referencias a los musulmanes parecen claras en el tipo de elementos con los que algunas arpías románicas

Physiologus, por ser la ciencia árabe medieval de una importancia extraordinaria, Malaxecheverría (1999), p. 33. La ilustración de libros de animales era tarea familiar en el Islam oriental, como los manuscritos de *Calila e Dimna*, versión árabe del ciclo de historias animales (s. XIII) que fueron traducidas a numerosos idiomas. Arnold explica que el origen artístico de estas ilustraciones no ha recibido todavía una adecuada investigación, pero que pueden estar conectadas con los Bestiarios occidentales, pues presentan muchas similitudes en el dibujo, Arnold (1965), pp. 80-84. Por su parte, Vernet indica que la zoología científica medieval tuvo como punto de arranque las traducciones árabe-latinas de los libros de la Antigüedad, en especial de Aristóteles, Vernet (1978), pp. 255-256. Estas traducciones se veían con frecuencia incrementadas por interpolaciones o comentarios de los estudiosos árabes. *El Mirabilia Indiae o Libro de las maravillas de la India* del sevillano Ibn Zohr de 1131, también gozó de gran éxito en al-Andalus, Guerra (1978), p. 230. Otros ejemplares escritos completaron la literatura animal en la Península, como los cuentos breves de origen oriental que compiló y tradujo del árabe al latín el judío aragonés Pedro Alfonso en el s. XII, con el título de *Disciplina Clericalis o Enseñanza de Doctos*.

²⁵⁹ Ferrandis (1935), Vol. II, pp. 42 y 43.

²⁶⁰ *Ibidem.*, p. 43.

²⁶¹ Seidel (1981), p. 79.

²⁶² Corán (18, 31; 22, 23; 35, 33; 76, 19).

hispanas aparecen cubiertas en su cabeza, ya sean turbantes, bonetes cónicos o capuchas en punta. Asistimos, por tanto, al posible préstamo artístico del arte islámico que sirve para elaborar una iconografía demonizadora del enemigo religioso, fenómeno que será estudiado más adelante.

4. LOS RASGOS NEGROIDES COMO ELEMENTO DE IDENTIFICACIÓN DEL MUSULMÁN EN REPRESENTACIONES BESTIALES Y HUMANAS

De enorme interés son las arpías que encontramos en el interior de la iglesia de la Magdalena en Zamora, situadas en el dosel del sepulcro románico, pues adaptan claros rasgos negroides en su rostro humano, patentes en el grosor de nariz y labios (Fig. 125). Reencontramos al híbrido de rasgos negroides en la parroquia soriana de Fuensaúco, donde dos arpías se ven atrapadas por tallos vegetales, presentando una de ellas gruesos labios y ojos saltones (Fig. 126). La fisonomía de los negros sirve, en el contexto que estudiamos, como referencia a los musulmanes, o a determinado sector de los mismos, y sus rasgos característicos (labios gruesos y nariz ancha, además del color de piel) aparecen aplicados a representaciones bestiales y humanas con claras connotaciones de exclusión religiosa.

La aplicación de rasgos negroides a las figuras ya ha sido señalada como un elemento de identificación del musulmán en representaciones como las de los centauros y los arqueros, pero conviene profundizar en este aspecto para comprobar que se trata de un indicio inequívoco de identificación del musulmán. Esta asociación se basa en múltiples factores: el carácter demoníaco otorgado a este color en el Medievo, la llegada de contingentes africanos a la Península para la guerra contra los cristianos del norte en tiempos románicos y la voluntad de construir una imagen del *Otro* en oposición a la de *uno mismo*.

Según Devisse, los escritos de época carolingia se sitúan en el origen de la animadversión hacia la piel oscura en tiempos románicos, cuando se empezó a hacer referencia a la misma en virtud de los conflictos con el Islam²⁶³. Indica además que es el arte español el que ofrece las imágenes medievales de negros más antiguas precisamente por la presencia musulmana y por los continuos conflictos territoriales, a lo que contribuyó en gran medida la influencia del pensamiento cluniacense²⁶⁴.

La propia denominación de “moro”, procedente de *maurus*, con la que empiezan a ser designados los musulmanes peninsulares, se origina etimológicamente en la palabra “negro” en griego, tal y como recoge Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*²⁶⁵. Así, aunque el negro

²⁶³ Devisse (1979), Parte II. Vol. I, p. 51.

²⁶⁴ “Il est, par exemple, certain que le cas de la péninsule Ibérique est l’un des plus intéressants à étudier tant s’y mêlent contradictoirement la tolérance sociale et religieuse et l’intolérance idéologique importée essentiellement par les clunisiens et la “romanisation” de l’Église castillane au XII siècle”, *Ibidem.*, Parte II. Vol. I, p. 72, 81-82.

²⁶⁵ *Ibidem.*, Parte II, Vol. I, p. 53.

constituye a lo largo de la toda historia occidental una figura denostada, animalizada y demonizada²⁶⁶, parece vincularse completamente con la idea del musulmán en el tiempo y el espacio que estudiamos. Hasta este punto es así, que los libros de viajes se hacen eco de dicha asociación, aun cuando es en estas fuentes donde se refleja la existencia de negros fuera de los dominios islámicos²⁶⁷.

Factores históricos e ideológicos se sitúan en el origen de este fenómeno. Desde tiempos Almorávides (1086-1147) y Almohades (1148-1269), Al-Andalus empieza a integrar progresivamente un mayor número de negros, siendo los primeros una dinastía originada en el Sahara occidental y un foco de permanente influencia norteafricana. No obstante, ya Almanzor había engrosado sus ejércitos con las reservas africanas²⁶⁸ (incluyendo a bereberes, magrebíes y gentes de Ifrikiya, la actual Túnez, donde los negros debieron constituir sólo una parte), tendencia continuada por su hijo Abd al-Malik (1002-1008), quien tratara de continuar la política ofensiva de su padre reclutando masivamente esclavos (*saqaliba*) y bereberes²⁶⁹. Aunque algunos jefes civiles y militares fueron de *raza* negra, el conocimiento de la fisonomía negroide por las gentes del norte peninsular se debió probablemente al engrosamiento de los ejércitos andalusíes con esclavos subsaharianos, convirtiéndose en guerreros enemigos y eventuales cautivos de guerra. La presencia de contingentes negros en las armadas hispanomusulmanas está atestiguada por fuentes árabes²⁷⁰ y latinas²⁷¹. En estas últimas, no obstante, se distingue claramente entre los norteafricanos y los andalusíes, denominándose a los primeros "moabitas" y a los segundos "agarenos". Así lo vemos en la *Historia Compostelana*, donde los almorávides son los "moabitas" y los andalusíes se designan "agarenos" o "ismaelitas", empleándose "sarraceno" para la generalidad de los musulmanes. Esta crónica exagera las diferencias fisonómicas de los musulmanes respecto a los cristianos, igualando el color de su piel con el de los etíopes, con la frase "a los que el calor del sol hace semejantes a los etíopes"²⁷². Según Barkai, es la obra cronística de Rodrigo Jiménez de Rada la primera en conferir gran importancia al aspecto físico de los musulmanes, siendo lo más relevante o destacado su color oscuro²⁷³. También la *Primera Crónica General de España*, c. 1284 (encargada por Alfonso X), se resalta la cualidad física de los musulmanes en virtud del color oscuro de su piel, especialmente los del norte de África. Este rasgo físico no se queda en una descripción fisonómica, como observa Barkai, correspondiéndose con la escala de valores característica de la sociedad

²⁶⁶ Friedman (1981), p. 101.

²⁶⁷ *Ibidem.*, p. 174.

²⁶⁸ Lot (1946), Vol. II, p. 258.

²⁶⁹ Guichard (2001), pp. 228, 237.

²⁷⁰ La crónica árabe de Ibn Abi Zar se habla de los combatientes negros en las Navas de Tolosa (1212) como de un cuerpo específico dentro de las huestes, que iban juntos con una función muy precisa, Riley-Smith (1995), pp. 180-181. También fue famosa la guardia negra empleada por Yusuf en la batalla de Sagrajas, Lot (1946), Vol. II, p. 264.

²⁷¹ Barkai (1984), p. 242, lo toma de *P.C.G.* caps. 955, 956; Desde finales del s. XI con las armadas almorávides que contaban con contingentes negros, Devisse (1979), Parte II. Vol. I, pp. 86-87.

²⁷² "In ea parte quos aestus solia facit Ethiopibus similes..." *Historia Compostelana* (ed. 1994), Libro I, cap. XXIX, p. 125.

²⁷³ Barkai (1984), p. 223.

medieval que relaciona el color negro con las fuerzas infernales, con el diablo, con el pecado y con el mal²⁷⁴. La asociación en la cronística hispana es reconocida como un fenómeno permanente en los siglos XII y XIII²⁷⁵. También la *Historia Anónima de la Primera Cruzada* demuestra una conciencia sobre la existencia de diversas etnias entre los adversarios, distinguiendo turcos de árabes, sarracenos, armenios, sirios y griegos²⁷⁶. Aun con todo, en la época de las cruzadas, el musulmán y el negro se convierten en una misma cosa en la mentalidad cristiana occidental²⁷⁷. Es posible que en el ámbito peninsular, la representación de los negros se relacionara más estrechamente con los musulmanes del norte de África como se constata en las ilustraciones de las *Cantigas de Santa María* (tercer cuarto del s. XIII). Éstas reflejan bien los distintos componentes étnicos del ejército musulmán, siendo blancos los caballeros con barba y turbante, y los infantes negros y sin cubrir²⁷⁸. También demuestran una diferenciación *racial* entre los andalusíes y los norteafricanos²⁷⁹.

La repentina proliferación de la imagen del negro en el románico, con rasgos característicos que la hacen reconocible pese a la pérdida de policromía, debe así entenderse como un fenómeno estrechamente relacionado con la presencia islámica en la Península y con la llegada de negros africanos que generaron una actitud de rechazo ante una alteridad que ya no era sólo religiosa, sino también física, cultural (en mayor medida que con los andalusíes) y, muchas veces, social, por su condición de esclavos. Sirvan de ejemplo los canecillos de Calatañazor y de Jaramillo de la Fuente (Figs. 127 y 128) donde la exageración de los rasgos no impide que estos rostros negros adquieran un aspecto notablemente realista. El carácter peyorativo de estas figuras queda más subrayado en Moarves de Ojeda, donde un negro de rizados cabellos adopta orejas de conejo o asno para hacer evidente su bestialidad y lujuria (Fig. 129). La diferencia física, además de religiosa, conduce a los musulmanes negros a ser expulsados de la categoría humana y su imagen se convierte en la expresión más negativa (por diferente) del enemigo espiritual. Por ello, no sorprende encontrar arpías, en tanto que híbridos malignos salidos del *Apocalipsis*, de rostro negroide,

²⁷⁴ En esta crónica se define al diablo como protector de los musulmanes, y se insiste en la asociación de los ángeles con Santiago vestidos de blanco, mientras los musulmanes llaman en su socorro al negro Satanás. Primera Crónica General de España (ed. 1977), Vol. II, Caps. 594-596, pp. 338-339.

²⁷⁵ Barkai indica que la conexión del musulmán con el color negro, que pertenece a las fuerzas del infierno, se transforma casi en un fenómeno permanente en las crónicas de los siglos XII y XIII. Asociación que se produce a dos niveles, según el estudioso israelí: por un lado, entre las clases cultas (entre las que se desarrolló la polémica) se determinó que la sangre de Mahoma, fundador del Islam, era “sangre negra” y así fue ligado a Satán. Por otro lado, a un nivel popular y folklórico, se identificaba a los musulmanes con el color negro, *Ibidem.*, p. 289.

²⁷⁶ Histoire Anonyme de la Première Croisade (ed. 1924), Tercer Relato, 9, pp. 50-51. Incluso recoge la supuesta leyenda de que los turcos se dicen de raza franca, pretendiendo que nadie salvo los francos y ellos tiene derecho a hacerse llamar caballeros (según el editor, se trata de una curiosa alusión a la leyenda que hace descender a turcos y francos de los troyanos).

²⁷⁷ Devisse (1979), Parte II. Vol. I, p. 119.

²⁷⁸ García Flores (2001), p. 290.

²⁷⁹ Se establecen claras distinciones entre los andalusíes y los musulmanes del norte de África que son representados con la tez más oscura. Así ocurre en una Cantiga, en la que se cuenta como un monje ermitaño alemán capturado por musulmanes del norte de África, donde éstos aparecen caracterizados como negros, frente a los moros representados en otras cantigas que no tienen esos rasgos tan acentuados, Klein (2007), pp. 356-357, fig. 9, Cantiga 95, Biblioteca Moasterio de El Escorial, Ms. T. I. 1, fol. 138v.

asociándose el mal al enemigo terreno en su expresión más nefasta, cuyo cuerpo diabólico procedente de otro mundo se une con la piel negra en tanto que expresión de lo demoníaco en este mundo. Las arpias de rostro negro constituyen una expresión moral de ese enemigo que no entra en la condición humana, ni en el plano físico ni en el espiritual. Por esta misma razón, en la iglesia zamorana de Santa María de la Horta encontramos un rostro negroide con cuerpo de serpiente que recibe el suplicio infernal de ser picoteado por grifos (Fig. 130). De nuevo asistimos a la demonización explícita del musulmán con el que se identificaron los rasgos de negro²⁸⁰. También vemos confluir otros elementos figurativos atribuidos al musulmán con la imagen del negro, y en San Pedro de Cervatos aparece un tañedor de arpa negro, con pelo rizado, labios gruesos y ojos saltones (Fig. 138).

La exageración y el falseamiento de la realidad en la equiparación de negro y musulmán vienen a corresponderse con los procedimientos de construcción mental señalados por los antropólogos como característicos de las sociedades occidentales, donde se persigue agudizar las diferencias con los colectivos de fuera (incluso cuando éstas no son notorias) y minimizar las variaciones dentro del propio grupo identitario²⁸¹. Por ello, la identificación del negro con el musulmán respondió a un proceso selectivo en la creación de la imagen del enemigo, eligiendo sus manifestaciones más diferentes, pues los musulmanes también contaron con jefes rubios y con esclavos eslavos²⁸². Por esta misma razón, el ideal de belleza cristiano se conformó dentro de unos parámetros de oposición al Otro, y no parece casual que los labios finos formaran parte del ideal de belleza hispano de esta época²⁸³. La imagen del negro constituyó, así, un soporte idóneo para encarnar la noción más negativa del rival religioso, la más irreconciliable con el cristianismo. En los cantares de gesta, los musulmanes que se convierten al cristianismo suelen ser rubios, o bien blanquean milagrosamente su piel con en el bautismo²⁸⁴. También los cristianos teñirán su piel para hacerse pasar por musulmanes, como en la *Prise d'Orange*, donde los héroes se pintan de

²⁸⁰ "Dans cet univers espagnol, le peintre chrétien associe donc le Noir à l'ensemble des Sarrasins, tout en lui donnant, en nombre et en statut social, une place mineure", Devisse (1979), Parte II. Vol. I, p. 88. Sobre la representación de los musulmanes como negros en la plena Edad Media, Strickland (2003), pp. 178- 180.

²⁸¹ Una tendencia general reconocida en las sociedades occidentales es la propensión a diferenciarse del Otro: "Aunque las diferencias entre el grupo "de fuera" y el grupo "de dentro" fueran mínimas y, a veces, no existieran, su construcción social se fundamenta en varias operaciones cognitivas para definir la diferencia racial, por ejemplo, mediante prototipos, la exageración de diferencias intergrupales y la minimización de la variación dentro de un grupo", Dijk (2003), p. 46. Este aspecto adquiere valor en el arte románico, donde con frecuencia los apóstoles, por ejemplo, aparece representados de modo similar, con isocefalia y con mínimas variaciones.

²⁸² Ajello (1995), pp. 257-268.

²⁸³ El ideal de belleza femenino entre los nobles hispanos medievales iba aparejado a los labios finos y rojos, Averkorn (2000), pp. 29-30.

²⁸⁴ Varios ejemplos en Bancourt (1982), Vol I, pp. 56-58. La evidencia de la asociación del negro al musulmán, al mal y a la herejía viene resaltada por el tópico de la conversión de un musulmán al cristianismo como acto que provoca un cambio de color en su piel del negro al blanco. Es un asunto muy repetido en la literatura medieval, como en el romance inglés *El Rey de los Tárraros* (*The King of Tars*), donde un sultán sarraceno esposa una princesa cristiana que lo convierte. En el momento del bautismo, el sultán cambia su color del blanco al negro. Otro episodio habla del hijo de un rey tártaro con una concubina cristiana, cuyo cuerpo es mitad blanco y mitad negro hasta el día del bautismo, en el que su negrura desaparece. Esta referencia y otras sobre la mutación cromática de musulmanes en el momento de la conversión en Friedman (1981), p. 65, pp. 72, 226-227, nota 18; y Strickland (2003), p. 169.

oscuro para fingirse *sarracenos*, siendo Guillaume desenmascarado cuando aflora la blancura natural de su piel²⁸⁵.

La reiteración de la imagen del negro en el románico muestra la importancia del color de piel para la identificación del musulmán, y manifiesta la inmensa laguna que constituye para este estudio la pérdida de la policromía de los relieves. Así, vemos cómo en el interior de San Miguel de Valdenoceda (finales del s. XII), una gran cabeza de negro ha sido repintada de un modo similar a como debió ser en origen (Fig. 131).

Una vez más, los cantares de gesta franceses constituyen el más completo reflejo de la percepción popular respecto a musulmanes y negros. En ocasiones, los africanos y bereberes aparecen claramente diferenciados del resto de los musulmanes, entre los que figuran también los turcos de ultramar, pero los africanos reciben connotaciones más negativas²⁸⁶. No obstante, la mayoría de los *sarracenos* literarios son asociados con los negros, siendo frecuentemente asignado ese color a su piel, aun cuando no se especifica su etnia. Así, existen algunos de fisonomía bestial y gigantesca con la piel negra. Es el caso de Abîme (Abismo) en la *Chanson de Roland*, Fernagu en *Floovant*, Berruier en *Otinél*, Nabor en *L'Entrée d'Espagne* y Maubrun en *Fierabras*, donde su color de piel se define a través de expresivas comparaciones como "más negro que la salsa de pimienta", "que la tinta" o "que una cuerva"²⁸⁷. En ocasiones, se sustituye negro por "ocur", estableciendo un matiz de tonalidad²⁸⁸.

A estas descripciones referentes únicamente al color, se añaden otras en las que se especifica la fisonomía negroide. La armada de Marganice en *La Chanson de Roldán* esta constituida por "etíopes" de negra piel, referencia que se hace frecuente en las gestas francas²⁸⁹ y que incluye también a las mujeres musulmanas²⁹⁰. Esta negrura física es también una negrura moral, siendo concebida como un defecto, pues se enumera como uno más de los vicios de los *sarracenos*, constituyendo la piel negra una marca visible de sus crímenes, su deslealtad, perversidad y falta de fe. Así se ve en la descripción de Abismo, en la *Chanson de Roland*, donde el color negro de su piel aparece incluido en una retahíla de defectos²⁹¹.

²⁸⁵ *Prise d'Orange* vv. 376-380, Bancourt (1982) Vol. I, pp. 68-69, recoge más casos en que los cristianos se hacen pasar por musulmanes para escapar del peligro mediante el oscurecimiento artificial de su piel.

²⁸⁶ Es el caso de *La Chanson d'Aspremont* (ed. 1970) Vol. I, p. 39; más ejemplos en Bancourt (1982), Vol. I, pp. 18-23.

²⁸⁷ La primera comparación se refiere a Maubrun y la tercera a Nabor, Bancourt (1982) Vol. I, p. 67; es en la *Chanson de Aspremont* donde un contingente de turcos tienen la piel "más negra que la tinta" *La Chanson d'Aspremont* (ed. 1970), vv. 9806-9811. Paris, Vol. II, p.118. Maubrun en *Fierebras* (v. 3085); Abîme en *La Chanson de Roland* (ed. 2003), v. 1634, p. 175; Ferragu en *Floovant* (ed. 1966), v. 390, p. 13; Berruier en *Otinél* (ed. 1966), vv. 926-927, p. 36, y Nabor en *L'Entrée d'Espagne* (ed. 1888), v. 7293, Vol. I, p. 266.

²⁸⁸ Bancourt (1982) Vol. I, p. 67.

²⁸⁹ *La Chanson de Roland* (ed. 2003), vv. 1917-1919, 1932-1936, pp. 188, 189; Varios ejemplos en Bancourt (1982) Vol. I, pp. 67-72.

²⁹⁰ También son numerosas las *sarracenas* negras en las canciones de gesta francesas; que entran en la categoría de fealdad extrema, En *Fierabras* la sarracena negra se encarna en el personaje de Amiète, *Fierabras* (ed. 1966), v. 5039, p. 152; en *Anséis de Carthage* es la monstruosa Marmonde, v. 5544, Bancourt (1982) Vol. II, pp. 573-575.

²⁹¹ *La Chanson de Roland* (ed. 2003), vv. 1634-1639, p. 175; "No cree en Dios, el hijo de Santa María/ y es tan negro como pez que está fundida/ Más aprecia la traición y la matanza/ Que no lo hace de todo el oro de Galicia" Canción de Roldán (ed. 1959), p. 84, vv. 1473-1476.

Asistimos, de este modo, a un mecanismo eficaz de demonización que se repite en la hagiografía, donde los santos son visitados por demonios negros²⁹². Por el mismo procedimiento, la blancura adquiere carácter de santidad y virtud, aspecto que domina en toda la mentalidad medieval, pero que se convierte en un distintivo particular en el marco de la *Reconquista* (que en tiempos posteriores será signo de cristianismo, de *limpieza de sangre* y de *españolismo*), y que figura ya en el *Cantar del Mío Cid*, cuyas hijas son tan blancas como el Sol²⁹³.

La negrura imputada a los musulmanes no constituye para P. Bancourt una manifestación de racismo, pues los *sarracenos* negros no son malvados por ser negros, sino que son negros por ser malvados: la negrura se atribuye para reforzar su carácter maléfico²⁹⁴. Quizá sea este procedimiento el que explica cómo a finales del s. XII surge la representación artística de la Pasión de Cristo perpetrada por *moros* negros: asimilándose verdugos (judíos) y *moros* por su común perversidad. Vemos surgir esta imagen en las pinturas de la Viga de la Pasión (Figs. 132 y 133) conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (finales s. XII o principios del XIII), donde los musulmanes se reconocen por el característico turbante terminado en dos mechones y por su piel negra²⁹⁵. Esta iconografía nace en la Península por el contexto de lucha territorial, pero se repite en toda Europa hasta tiempos modernos²⁹⁶. El anacronismo de situar a musulmanes en la escena de la muerte de Cristo aparece también en la literatura, como vemos la obra de Gonzalo de Berceo (primera mitad del s. XIII). Su *Duelo de la Virgen* pone en boca de María la narración de la pasión de su hijo perpetrada por *moros*, descritos como “la compañia negriella”:

Non queriën los judíos,	las manos sangrentar,
ca leý lis vedava	tal sacrilegio far]...[
diéronlo a los moros	que lo fuessen colgar.
Tomáronlo los moros	en un dogal legado;
sacáronlo de villa	bien fuera del mercado,
echáronli a cuestras	un madero pesado,
ende fue la cruz fecha	en que Él fue aspado.
Pusiéronlo aína [pronto]	en la cruz los paganos,

²⁹² Bancourt (1982) Vol. I, pp. 69-71; varios ejemplos en la *Leyenda Dorada* de Vorágine.

²⁹³ El Campeador saluda a los infantes de Carrión con la siguiente frase: “Dios uos salue yernos ynfantes de carrion/ En braços tenedes mis fijas tan blancas commo el sol”; *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), vv. 2232-2233, p. 420. La atribución de valores positivos al color blanco lleva al autor anónimo de un Bestiario del s. XII a decir que “Dios es completamente blanco, sin tener un ápice de negrura en él”: “Our Lord is entirely white, having nothing black about him”, *The Book of Beasts* (ed. 1969), índice p. 116.

²⁹⁴ Bancourt (1982) Vol. I, p. 71.

²⁹⁵ Agradezco desde aquí a M. Castiñeiras, conservador del MNAC, el haberme facilitado estas fotografías.

²⁹⁶ No es hasta el s. XII cuando la iconografía incorpora la representación del verdugo negro a la representación de los escarnios de Cristo, lo que implica que se hace de modo premeditado y como consecuencia de la iniciativa de asociar a los negros con los personajes más detestables para un cristiano, que en este siglo eran los musulmanes, Devisse (1979), Parte II. Vol. I, pp. 70-79. Sabemos además que es la época en la que la imagen de los negros en el arte no solo se caracteriza por el color, sino que incorpora los rasgos característicos de los negros como son los labios prominentes y la nariz ancha. El verdugo negro se mantiene hasta tiempos modernos: aparece en Auxerre, Notre Dame de Paris y en muchos otros ejemplos.

cosiéronli con clavos
andávanme delante

los pies e las manos]...[
la compañía negriella"²⁹⁷.

Los musulmanes ocuparán así el lugar de antiguos verdugos y villanos de narraciones bíblicas y hagiográficas referentes a periodos anteriores al surgimiento del Islam, fenómeno que vemos emerger especialmente en el arte románico y en la literatura de esta época²⁹⁸. Es entonces cuando los rasgos negroides se convierten en distintivo del musulmán, o bien de un tipo concreto de *sarraceno*, el más denostado, pues el rechazo histórico hacia el negro parece haber sido aún mayor que el existente hacia el musulmán²⁹⁹. La incidencia en este aspecto de la imagen del musulmán, que agudiza las diferencias, responde a un mayor grado de hostilidad y rechazo.

También las cartas náuticas bajomedievales ofrecen la imagen de un *sarraceno* negro postrado ante su santuario en La Meca³⁰⁰ (Fig. 23 del Capítulo V). Pero, en la Baja Edad Media, el negro no sólo hará referencia al musulmán, llegándose a identificar también con el judío a partir del s. XIII³⁰¹, con tártaros y etíopes³⁰², en el marco de las misiones de cristianización y de los libros de viaje. La imagen del negro se torna así más versátil y compleja conforme avanzamos en el tiempo, mientras en los primeros siglos medievales la figura del etíope había servido únicamente para representar al demonio³⁰³. No por ello el negro dejará de ser identificado con el *moro* en la Edad Moderna³⁰⁴, pero su campo identitario se diversifica. También vemos surgir una imagen positiva del negro en el arte del s. XV como consecuencia de la expansión del cristianismo y de las campañas de conversión, fenómeno que desembocará en la transformación de la iconografía los Reyes Magos en la que Baltasar adquiere la figura de negro³⁰⁵.

Algunas imágenes románicas de musulmanes negros han sido ya analizadas en otros apartados de este trabajo, como la cabeza de negro del calendario de Beleña de Sorbe (fig. 134), donde ésta representa al tiempo la condenación del infierno y al enemigo territorial en contraposición a la figura de San Miguel³⁰⁶. También hemos visto al guerrero musulmán de piel negra en imágenes románicas pintadas al fresco o en mosaico, donde la policromía no ha sucumbido al paso del tiempo como ocurre en la escultura (Figs. 11 y 30 del Capítulo II; Fig. 95 del Capítulo III). El centauro arquero también adquiere puntualmente rasgos

²⁹⁷ Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *El Duelo de la Virgen* 31-34, pp. 227-228.

²⁹⁸ Monteiro Arias (2007 a), pp. 64-87.

²⁹⁹ Sachs (1969), p. 891.

³⁰⁰ Sáenz-López Pérez (2007), p. 181.

³⁰¹ Faü (2005), p. 143.

³⁰² Strickland (2003), pp. 192-206.

³⁰³ Réau (1996), Tomo I, Vol. I, pp. 79-86; Yarza Luaces (1984), pp. 5-26.

³⁰⁴ En la literatura inglesa así se refleja, en la *Batalla de Alcázar* de Robert Peele (1588-1589) se introduce el tipo del *moro* negro, guerrero cruel y crédulo, lúbrico y celoso, motivo que reaparecerá en la literatura de su ámbito, en la que coexiste la imagen, como en la obra de Peele, el tipo de moro blanco, noble, generoso y piadoso con su religión, Bouquet (1969), pp. 893-894. Bouquet indica que aun en el s. XVI la negrura de la piel evoca una negrura moral, especialmente crueldad, envidia y lujuria.

³⁰⁵ Devisse (1979), Parte II. Vol. II, p. 161.

³⁰⁶ Sobre el programa de esta portada se ha hablado en el Capítulo III, apartado 1. 3.

negroides (Fig. 129 del Capítulo III), y contamos con innumerables canecillos cincelados con la cabeza de un negro, en posible referencia a la decapitación y a la cabeza como trofeo de guerra, que dejará su impronta en la heráldica hispana y europea, donde la *cabeza de moro* negro será un motivo principal³⁰⁷. Con frecuencia, el negro aparece con una gesticulación excesiva o con una fealdad acusada haciendo patente su carácter negativo, como veremos a propósito de la gestualidad y de la fealdad en tanto que recursos de demonización. Muy representativo resulta el canecillo de San Pedro de Caracena (Fig. 135) donde el negro de acusados rasgos tuerce sus gruesos labios hacia un lado en desgraciada mueca. En el monasterio de Irache encontramos un negro afeado mediante la exageración de su fisonomía (Fig. 136). La frente abombada, la nariz extremadamente ancha y los inmensos labios en acusado rictus forman un rostro feísta para una sociedad que mostraba rechazo hacia el semblante subsahariano. Más evidente resulta la deformación gesticulante en las ménsulas del interior de Sainte Marie de Oloron (Fig. 137), que demuestran que este prototipo artístico traspasó los Pirineos.

5. EL ATLANTE, EL CAUTIVO Y EL SIMIO, SUS RASGOS COMUNES Y SU FUNCIÓN EN EL CONTEXTO DE LA LUCHA CONTRA EL ISLAM.

Con frecuencia encontramos la representación del atlante en el románico hispano, francés e italiano, que soporta el peso de la construcción sobre sus hombros aplastado por el edificio religioso. Estas figuras aparecen, en ocasiones, con grilletes en muñecas y tobillos haciendo evidente su condición de prisioneros. Mientras algunas de estas figuras soportan el peso de la construcción directamente con su cabeza, otras lo hacen con las manos, como la figura clásica de Atlante. Pero también abundan las que hacen evidente el peso de su carga mediante la posición en cuclillas, apoyando pies y manos a la misma altura con el cuerpo encogido por la presión en el dorso, sustentándose el peso en los cuatro puntos de apoyo de sus extremidades. El tipo de grilletes con que se encadenan y la bestialidad de algunas de estas representaciones de cautivos, que adquieren rasgos simiescos, permite comprender estas imágenes en un campo semántico común relacionado con la representación de los prisioneros.

³⁰⁷ Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181; Monteiro Arias (2009), pp. 129-142.

5. 1. EL ATLANTE ROMÁNICO COMO IMAGEN DEL ENEMIGO RELIGIOSO DERROTADO

Los atlantes no sólo aparecen en el parteluz de los vanos o en las partes bajas de la iglesia, pues los encontramos en las cornisas ocupando los canecillos, siendo piezas que soportan el peso del alero de la cubierta. Todas estas figuras responden a un principio compositivo jerárquico muy repetido en el arte plenomedieval y en el románico, por el cual una figura situada encima de otra recibe un significado de triunfo sobre la misma³⁰⁸. Así lo hemos visto en figuras como la de San Miguel o la del guerrero que clava su lanza en el dragón al que pisa, situándose encima. El mismo carácter de sometimiento y derrota recibe el atlante aplastado por el peso de la construcción religiosa, que viene a representar el triunfo de la Iglesia sobre el mismo. El carácter negativo del atlante también es patente cuando lo encontramos en canecillos, pues, como se ha explicado en la introducción, éstos son piezas "marginales" del templo que, al situarse en su exterior y soportar la carga de la techumbre del edificio, reciben un significado particularmente negativo.

Algunos de estos atlantes ya han sido analizados por otros autores como la representación de cautivos musulmanes: la imagen del enemigo derrotado. Los elementos de estas figuras, especialmente los grilletes que las encadenan, y los rasgos que presentan, se repiten en otras imágenes que podrían representar igualmente al enemigo apresado y sometido. Muchas de ellas muestran una fisonomía ambigua entre la animalidad y la bestialidad, adquiriendo rasgos simiescos que degradan aún más su figura, añadiendo a su cautiverio una patente animalidad. De este modo, nos encontramos, de nuevo, ante una temática que ofrece distintas fórmulas de aparición, que oscilan entre la monstruosidad y la humanidad, pero que contienen un significado y una función similar.

El punto de partida, en este caso, son las figuras humanas de los atlantes, cuyo análisis nos conducirá hacia otras representaciones bestiales que parecen directamente relacionadas con éstos. El caso paradigmático con el que resulta oportuno abrir este apartado es el de la iglesia francesa pirenaica de Sainte Marie de Oloron, la cual, a pesar de estar fuera del ámbito geográfico de este estudio, ofrece un ejemplo excepcional de cautivos musulmanes bajo forma de atlantes³⁰⁹ (Figs. 139 y 140). La calidad artística y el detallismo han permitido a la historiografía reconocer a musulmanes prisioneros en el parteluz de esta iglesia, que servirá de punto de apoyo para las interpretaciones de otros ejemplos que analizaré en este apartado. Mientras la tradición local ya interpretaba estos prisioneros como los cautivos *moros* traídos de la *Reconquista* española por Gaston IV (conde de Béarn entre 1090 y 1131), la tesis personalista ha sido rechazada en beneficio de su interpretación como una alegoría del triunfo sobre el Islam, una victoria que no sería sólo militar sino también religiosa, al

³⁰⁸ Una figura colocada sobre otra expresa una idea de superioridad a la que se une la de dominación y victoria sobre el mal, Garnier (1982), p. 84, en p. 85.

³⁰⁹ Castiñeiras indica que Olorón representó un importante papel de difusión y enriquecimiento de la iconografía hispánica peninsular, si bien lo señala respecto a las labores agrícolas y ganaderas que aparecen representadas, Castiñeiras González (1996), p. 217.

mostrarse estos cautivos aplastados por la fuerza de la fe, encarnada en el edificio religioso y en la cruz que presidía el tímpano³¹⁰.

No cabe duda de que se trata de una recuperación del antiguo tema del atlante que, desde tiempos antiguos, representaba al enemigo vencido, presente en el antiguo arte griego y romano, pero también en el iranio³¹¹. Vitruvio explica en su tratado de Arquitectura la significación de cariátides y atlantes, que le sirve para ejemplificar cómo la comprensión de la arquitectura requiere de conocimientos históricos, siendo ambas figuras la representación de los persas vencidos, exhibidos bajo esta forma en señal de su humillación y en proclamación del triunfo sobre los mismos. Los atlantes, se originan según Vitruvio en la victoria espartana sobre los persas de la batalla de Platea (479 a. C.), construyéndose con el botín una edificación que incluiría el pórtico (Pérsico) soportado por los prisioneros "que fuera para la posteridad testigo del valor y trofeo de la gloria de sus conciudadanos"³¹². Asistimos, así, a un nuevo reemplazo de la iconografía griega de triunfo sobre los persas, como hemos visto en el caso del centauro, adaptado al momento presente.

Los atlantes de Oloron reciben el peso del parteluz sobre su dorso encorvado y presentan una indumentaria de aspecto oriental, consistente en una decoración de líneas bordadas, con la cabeza cubierta, túnica corta y cenefa de perlado bordeando el extremo de la falda (Figs. 139 y 140). También las abarcas aparecen decoradas y acaban ligeramente en punta³¹³, estando sujetos sus tobillos y cinturas por grilletes que conectan entre sí. El rostro de estos prisioneros, muy degradado por la acción humana, presenta unos ojos saltones y las bocas abiertas, siendo muy posible que estuvieran sacando la lengua, lo mismo que el enemigo derrotado por el caballero triunfante de esta misma portada (Fig. 135 del Capítulo II). El gesto de sacar la lengua, como veremos en el presente capítulo, aparece asociado prioritariamente a la imagen del musulmán para denotar su ofensa al cristianismo, su blasfemia y tendencia a la mentira, por ello resulta poco probable que la mueca tuviera como único fin hacer patente el peso de su carga.

Bartal señala el alto número de atlantes que se encuentran en el arte románico, considerando que una parte importante de ellos cumple el rol del vencido humillado, no sólo por la fuerza física, como en la Antigüedad, sino también por la fuerza de la fe³¹⁴. Esta reutilización del tema antiguo no implica el conocimiento del tratado de Vitruvio por quienes idearon este programa iconográfico, si bien existen evidencias de que sus *Libros* fueron conocidos en los *scriptoria* carolingios, conservándose un ejemplar de esta época en la

³¹⁰ Bartal (1987 a), pp. 102-105, demuestra esta significación alegórica general ya planteada por autores anteriores como V. Allègre, pero adaptada al contexto de guerra contra el Islam por la identificación contemporánea del "pagano" con el musulmán. Especialmente interesante es la lectura de estos cautivos *moros* en el marco de la producción escrita de su tiempo realizada por Sénac (2000), p. 36.

³¹¹ Bartal (1987 a), p. 103.

³¹² Vitruvio (ed. 2000), *Los Diez Libros de Arquitectura*, Libro I, pp. 6-7.

³¹³ Los musulmanes portaban mocasines negros con la punta recurvada hacia arriba, Arié (1990 b), pp. 84, 86; estos eran de cuero y seguían en uso siglos después, Arié (1990 a), p. 100. Las babuchas, abarcas o botas en punta eran las más usadas en Córdoba, Guerrero Lovillo (1949), p. 215, figs. 196, 197, 198 y 199.

³¹⁴ Bartal (1987 a), p. 103.

biblioteca de Saint Gall³¹⁵. El general rechazo a la lectura de los clásicos latinos en los ámbitos monásticos cluniacenses no entra en contradicción con el uso de símbolos imperiales al servicio del cristianismo, pues se entendía que el Imperio Romano fue cristiano desde Constantino, convertido en santo. Además, como en el caso de los centauros, los temas antiguos se reemplazan en el románico en función de nuevos significados, generalmente negativos, como demuestra Wirth. El autor explica este cambio de signo precisamente a través de los atlantes, que interpreta como condenados al infierno por aparecer encadenados y sometidos a torturas por serpientes y demonios en el románico francés³¹⁶. Por otro lado, no tenemos testimonios que acrediten la pervivencia del atlante en el arte cristiano occidental ni en el bizantino, encontrándose sus últimas representaciones en los dípticos consulares³¹⁷, por lo que conviene ser cauto al afirmar que el asunto procede directamente del antiguo arte romano sin explicar la mediación por la que habría llegado al arte monumental de finales del s. XI³¹⁸.

Una de las primeras reapariciones medievales del atlante la encontramos en el leccionario otoniano conservado en la Morgan Library fechado hacia 1050 y procedente de Salzburgo (Fig. 141). En este, asistimos a la Presentación de la Virgen en el Templo, donde se disponen dos columnas sostenidas por pequeños atlantes en cuclillas y coronadas por dos figuras clásicas del Spinario. Estas no aparecen aquí sin intencionalidad, pues el Spinario por este tiempo representaba un ídolo veterotestamentario, como veremos en el siguiente capítulo³¹⁹. Cabe suponer que el atlante cumple la misma función, encarnando las imágenes de los santuarios anteriores a la llegada de Cristo. No existen evidencias, por tanto, de que aparezca aquí con el sentido que recibe en el arte monumental románico, representando a enemigos humillados.

Para la comprensión de la función y el origen de los atlantes románicos resulta de gran interés el estudio realizado por Grabar de los tronos episcopales italianos meridionales del s. XII que incluyen este elemento. Especialmente interesante para este apartado es el de San Nicolás de Bari (Figs. 142 y 143), fechado por el autor antes de 1105 aunque retrasado en unas décadas por Verzár³²⁰. En éste, vemos confluír el elemento de los leones aplastado por el trono, soportando el peso del mismo (que figuran en varias sillas episcopales de Italia meridional de la misma época), con tres esclavos que cumplen la misma función. Estos tres atlantes son diferentes entre sí, destacando el central por su caftán, muy similar al de los cautivos de Oloron, y por el bastón de mando que le concede el carácter de jefe frente a los dos esclavos de torso desnudo, que sostienen el trono empleando ambas manos en lugar de una sola (Fig. 143). El pormenorizado análisis fisonómico realizado por Grabar le llevó a ver en los esclavos el prototipo de bárbaros "etíopes", representando a negros africanos, y en el

³¹⁵ Cervera Vera (1986), pp. 35-58.

³¹⁶ Wirth (1999), pp. 298, 300.

³¹⁷ Verzár Bornstein (1986), p. 290.

³¹⁸ Sin embargo, algunos como Adhémar sólo vieron su origen en los atlantes de la Antigüedad sin profundizar en su trayectoria y análisis, Adhémar (1939), p. 186-189.

³¹⁹ Capítulo V, apartado 3. 1.

³²⁰ Grabar (1954), p. 10; Verzár Bornstein (1986), p. 289.

jefe a un árabe o a un turco selyúcida en atención a su indumentaria³²¹. Sin embargo, su erudito trabajo no extrae ninguna conclusión sobre las implicaciones ideológicas o las intenciones políticas de esta iconografía. Verzár Bornstein retrasaba la fecha del trono y lo relacionaba con la creación del nuevo reino oriental de Jerusalén por los cruzados, recuperándose elementos del templo de salomón con una carga política de dominación sobre los musulmanes orientales, palpable también en los motivos decorativos islámicos con que se decora la cátedra³²². La autora señala que no sólo se ve en estos atlantes a esclavos *moros* con rasgos negroides como sugiere Grabar, sino al enemigo musulmán que los normandos querían dominar en Tierra Santa, así como a los rebeldes de la población de Bari³²³. La ciudad apulia vivió un gran desarrollo económico gracias a las cruzadas y esto pudo influir en la temática de este trono. Por otro lado, la imagen del obispo soportado por musulmanes, máximo representante de la Iglesia local, no viene sino a recordar que la institución eclesiástica se estableció en el lugar mediante la dominación y el sometimiento de los enemigos religiosos en el s. IX, tras el previo establecimiento de un emirato (847-871).

En cuanto al origen del tema de los atlantes que soportan el peso del asiento, Grabar no dudó en vincularlo con el prototipo de trono portado por animales de ascendencia inmediata en el arte oriental y no en el romano, siendo intercambiables esclavos y fieras³²⁴. La idea de hacer portar el trono por cautivos o animales es ajena al arte cristiano hasta esta época, como demuestra su exhaustivo recorrido artístico, y es un motivo procedente de la Antigüedad, especialmente en el arte del Próximo Oriente, Irán, Asiria y Mesopotamia, y hasta Egipto, que habría llegado a Occidente a través del arte musulmán, permitiendo resucitar el tema romano imperial³²⁵.

³²¹ Los esclavos le recuerdan al prototipo de los "etíopes": uno con pelo liso y abundante, el otro con el pelo rizado formando caracolillos cerrados y mechados con una fórmula de estilización oriental frecuente, según el autor, Grabar (1954), p. 12.

³²² La autora destaca el hecho de que la cátedra está decorada con elementos procedentes del arte islámico del marfil y de la madera: la predilección por los leones alados, grifos, esfinges, pegasos, águilas y elefantes, son motivos presentes en artes textiles, metales y de demás soportes procedentes del mundo islámico y llevados a Italia, en su opinión, a través de las rutas abiertas por los cruzados, Verzár Bornstein (1986), pp. 286-289. Indica además que el atlas o Telamon aparece ya en los tronos de los dipticos consulares romanos, pero que la combinación de atlantes y leones ocurre en diverso templos legendarios iraníes supuestamente contruidos por Salomón, Verzár Bornstein (1986), p. 290.

³²³ *Ibidem.*, p. 290. Los conflictos por el dominio de la Apulia fueron muy intensos pero resulta difícil que estos esclavos negroides representen a los rebeldes al régimen.

³²⁴ "Comme les fauves ou les animaux redoutables maîtrisées par l'homme qu'on figurait sous d'autres trônes, ces barbares soumis étaient symboles de la puissance de celui qui a pu les mettre à son service. À ce titre, les animaux et les prisonniers porteurs de trônes sont certainement interchangeables, et c'est pourquoi la même série de sièges d'Apulie nous les montre, les uns et les autres, attachés à la même fonction", Grabar (1954), pp. 12-13. Este simbolismo está acusado por los leones bajo el escabel sobre el que se apoyan los pies, y especialmente en el león y la leona que sirven de atlantes en la parte trasera del trono, donde éstos atacan a unos personajes humanos cuya cabeza es también la de dos "bárbaros" a decir de Grabar, y mientras que uno es parecido a los portadores del trono otro tiene rasgos más nobles, con nariz aguileña y una pequeña barba puntiaguda, preguntándose Grabar si acaso pertenecen a distintas razas.

³²⁵ *Ibidem.*, p. 18-22. En su profundo recorrido, Grabar demuestra que esta iconografía es adoptada plenamente en el arte islámico en relación con la imagen de poder del soberano, el cual, cruzado de piernas, reposa con frecuencia sobre dos leones, como se observa en la Arqueta de Pamplona y en innumerables ejemplos que el erudito francés recoge en su artículo *Ibidem.*, pp. 28-37. Un estuco procedente del palacio jordano Khirbat al-

En todo caso, la conexión de los atlantes con la guerra contra el Islam en el arte italiano del románico avanzado se hace patente en la tumba de Rogelio II (m. 1154). Aunque el poder cristiano en Sicilia ya estaba consolidado por este tiempo, Rogelio trató de expandir su poder por tierras africanas y se casó con Elvira, hija de Alfonso VI de León, conquistador de Toledo. Estos factores influyeron, sin duda, en que su tumba, que permanece hoy en la catedral de Palermo, esté soportada por atlantes musulmanes y negros cuyo turbante es visible (Fig. 144).

Contamos con otros ejemplos románicos italianos donde confluyen atlantes y leones. Un caso paradigmático lo tenemos en Ferrara, cuya Catedral presenta varios atlantes. Su tímpano, culminado hacia 1135, está presidido por San Jorge, patrón de los cruzados. Las columnas del pórtico principal reposan sobre dos atlantes, uno con bucles rizados como los ejemplos meridionales que hemos visto, el otro con cabellos largos, poblada barba y piernas cruzadas (Figs. 145 y 146). Se asientan sobre dos leones que, a su vez, atrapan sendas presas entre sus garras. Estos atlantes son una réplica de los originales que se hallan en el interior del nártex (Figs. 149 y 150). Seidel considera que asistimos aquí a una reutilización de símbolos triunfales romanos readaptados al contexto histórico del románico, y que no están desprovistos de carácter triunfal político y religioso³²⁶. Aun encontramos más atlantes en esta portada italiana, pues el San Jorge del tímpano se asienta sobre otros dos cincelados en relieve, sacando la lengua uno de ellos, en cucullas el otro (Figs. 147 y 148). Otros elementos de la portada contienen rasgos que mantienen aparentes vínculos con la iconografía antiislámica, como el centauro que se empareja con un camello, símbolo de Arabia³²⁷ (Fig. 151).

Tras esta aproximación a los atlantes en el románico foráneo, conviene adentrarse en la función y significado que éstos presentan en el arte hispánico. Como en el caso de Oloron, ninguna evidencia apunta a una relación de esta temática con la de los leones agazapados con su presa, que sí juega un papel relevante en el arte peninsular con independencia del atlante. Por ello, la procedencia del tema y el canal de transmisión desde la Antigüedad permanecen oscuros. Lo que sí resulta más claro es la resurrección del tema en un contexto de lucha

Mafyar, donde la estatua del califa se alza sobre dos leones, parece ser el más arcaico de éstos ejemplos islámicos (s. VIII), reencontrándose en un estuco del s. XII conservado en el Museo de Filadelfia en el que el rey selyuquí Togrul aparece sobre animales junto a sus cortesanos. Existen también numerosos ejemplos sobre elefantes, y el motivo se proyecta en todo tipo de piezas, hasta en la del rey de un juego de ajedrez del s. XI de la colección Fuld de Boston, que aparece con caftán. Concluye que, por razones de verosimilitud y de analogía, no sólo iconográfica sino también estilística, el tema del trono portado por animales llegó al arte cristiano a través del musulmán contemporáneo, aunque no descarta la transmisión por ejemplos helenísticos y romanos imperiales, *Ibidem.*, pp. 32-34. Si descarta taxativamente un origen bizantino "on ne le voit jamais représenté sur les peintures et les sculptures byzantines"...[Tout compte fait, on ne saurait retenir, en pensant aux trônes épiscopaux que nous étudions, aucune indication certaine d'influence byzantine] *Ibidem.*, p. 43, concluyendo que hacían revivir temas romanos de tiempos imperiales mediante la imitación del arte musulmán contemporáneo, reforzándose esta tesis por las propias técnicas escultóricas aplicadas a los tronos italianos meridionales.

³²⁶ Señala que los trofeos pueden ser entendidos en el mundo romano como "defensivos" y "ofensivos", como manifestación de la victoria y también como signo de humillación del vencido, reuniendo éste ambas cualidades, Seidel (1981), p. 100, nota 59.

³²⁷ The Book of Beasts (ed. 1969), pp. 79-80.

contra el Islam, así como las connotaciones de trofeo y victoria espiritual que se aprecian en Oloron.

El *Liber Testamentorum Regum* de los reyes astures incluye varios atlantes con rasgos similares a los que aparecen en el arte monumental y resulta de sumo interés. Realizado entre 1101 y 1130 por encargo del obispo Pelayo de Oviedo, este cartulario tuvo como objetivo legitimar la diócesis ovetense amparándose en las antiguas donaciones regias a la sede mediante la elaboración de documentos copiados y falsificados, reafirmando la veracidad e importancia del volumen mediante la inclusión de ilustraciones³²⁸. El libro forma parte de un conjunto de obras conocidas como *Corpus Pelagiorum*, con las que se querían demostrar los derechos históricos de la Iglesia asturiana. Para ello, se copian igualmente varias crónicas entre las que estaban la de Alfonso III y la de Sampiro, donde la lucha contra el Islam constituye un tema principal³²⁹. Así, no sorprende que algunas ilustraciones de los monarcas astures se acompañen de la representación de cautivos a modo de atlantes. El testamento de Fruela II muestra en su parte inferior a la reina Nunilo cobijada por un arco que descansa sobre dos atlantes agazapados en cuclillas, que soportan el peso del arco sobre sus hombros con los tobillos ligados por grilletes (Fig. 152). Éstos presentan un bigote rizado y una barba en punta y representan con toda verosimilitud a musulmanes cautivos. En el Testamento de Ordoño I la figura del monarca se separa de la del arzobispo por la efigie de otro atlante (Fig. 153) que, en este caso, tiene un grillete al cuello al que se agarra con ambas manos, presenta barba en punta, pantalones que se ensanchan y unas astas que le otorgan un carácter diabólico. Más parecido al Atlante clásico es el que encontramos en el Testamento de Alfonso V (Fig. 154), el cual sostiene la escena inscrita en un círculo como aquél soportara el orbe terrestre. Aquí sí parece evidente la inspiración en el antiguo personaje mitológico que venía a ser una personificación de la cadena montañosa del Atlas. Este titán condenado por Zeus a cargar con el peso del mundo se convirtió en la *Bibliotheca Historica* de Diodoro Sículo (s. I a. C.) en un mítico rey de Mauritania versado en astronomía³³⁰, pero desconocemos si esta leyenda pudo estar al alcance de los escribas del obispo Pelayo. En todo caso, los atlantes del *Libro de los Testamentos* no cumplen una única función decorativa³³¹, tratándose de un texto destinado a legitimar la Iglesia asturiana, en cuyo seno naciera la ideología de *Reconquista*. La monarquía asturiana se consideraba el fundamento de legitimidad en la lucha contra el Islam, como heredera directa del cristianismo visigodo (reivindicado en este *Corpus Pelagiorum*) y como la primera en haber

³²⁸ Enciclopedia del Románico en Asturias (2006), pp. 632-641. El obispo Pelayo favoreció la reforma gregoriana y pretendía reivindicar su diócesis y posesiones frente a las de Braga y Toledo que la querían absorber, gozando de una posición privilegiada ante el papa. El cartulario se realiza así para conservar las propiedades de su diócesis, poniendo a su disposición un grupo de escribas que copian y falsifican documentos con los que probar los derechos históricos de la Iglesia asturiana.

³²⁹ *Ibidem.*, p. 633, hace versiones de estas crónicas.

³³⁰ Aghion, Barbillon y Lissarrague (1997), p. 59.

³³¹ Éstos han sido interpretados como simples variantes que persiguen individualizar la ceremonia de cada *donatio*, comprendiéndolas como un retorno a las fórmulas antiguas; Álvarez Martínez (1999), p. 291.

luchado y vencido contra los musulmanes³³², por lo que los atlantes de estos testamentos hacen referencia a este hecho. Así, la reaparición del motivo, que permanecía en desuso, la presencia de grilletes, las barbas puntiagudas y la curiosa indumentaria confluyen con el contexto histórico de la lucha contra el Islam por la monarquía astur para identificar a estos cautivos como musulmanes.

El Museo Marès de Barcelona conserva un paño de la torre de la iglesia burgalesa de San Miguel en Tubilla del Agua (Fig. 155)³³³. El parteluz del vano se sirve de la imagen de un cautivo musulmán que, presentado en lo alto de la torre, soporta el peso de la cubierta del campanario con gesto de aflicción, llevándose la mano a la mejilla (Fig. 156). La cadena que porta viene a ligar su cuello y tobillos, uniéndose el grillete de los pies con una especie de candado. Se trata, por tanto, de una nueva modalidad de encadenamiento, que se distingue de la de los cautivos de Oloron (atados en cintura y tobillos) y de los del *Libro de las Testamentos* (grillete únicamente al cuello y a las manos, o a los tobillos). El gesto de este cautivo es el que suele expresar dolor emocional en representaciones como la de San Juan o la Virgen situados junto al Cristo crucificado. No obstante, es posible que el musulmán esté aquí tapando su oído izquierdo además de expresar su pena, haciendo evidente su molestia por el fuerte repicar de campanas, que se situaban detrás. El campanario es una parte de la iglesia especialmente emblemática en el contexto peninsular de lucha contra el Islam, un auténtico signo identitario que señala la dominación cristiana del lugar frente al minarete que indicaba la ocupación islámica. Parece que los *dimmies* tuvieron prohibido servirse de campanas para convocar a los cristianos en al-Andalus³³⁴, y la evocación de la llamada a la oración en sustitución de éstas, o viceversa, constituye un tópico literario en la literatura de refutación y de polémica antiislámica. Eulogio y Álvaro de Córdoba describían con espanto el *adhan* (llamada a la oración), dibujándola con trazos de salvajismo y bestialidad³³⁵. Este cautivo tapa su oído como el almuédano al llamar a la oración, según Eulogio, pero no puede emitir palabra por la cadena al cuello. También Marcos de Toledo se lamentaba textualmente de que los “clamores ensordecedores” de los muecines hubieran suplantado el sonido de las campanas³³⁶. Este lamento constituye un lugar común muy recurrente y un

³³² Pelayo se embarcó a raíz de ello en una desaforada campaña de apócrifos para alegar orígenes visigodos y la fantástica traslación a Oviedo de la metropolitana de Braga a Lugo y después a Oviedo, Márquez Villanueva (2004), p. 143.

³³³ Agradezco a P. Martínez Sopena la indicación sobre la existencia de este ejemplar, que desconocía, y a los conservadores del Museo Marès por haberme facilitado estas imágenes.

³³⁴ Según Stierlin (1978), pp. 76.

³³⁵ Eulogio describe al almuédano “con las mandíbulas desencajadas a la manera e un asno y con sus impuros labios abiertos, no pronuncian su horrenda proclamación sin tapar sus oídos con sendos dedos”, Eulogio de Córdoba (ed.1998), *Apologeticus Martyrum*, 19, p. 202. Álvaro se refiere al *adhan*, que “diariamente vociferan en torres humeantes, con enorme y monstruoso vocerío y gestos feroces, relajados los labios y abierta la garganta, como doloridos del estómago y dando voces pregonan como frenéticos, con el fin de proteger a Moazim y al otro dios, al que conoció”. Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Induculus Luminosus*, 25, pp. 150-151.

³³⁶ Finales del s. XII y principios del XIII; en su prefacio de la *Genealogia* de Mahoma, D’Alverny y Vajda (1951), p. 123.

símbolo altamente significativo para polemistas, cronistas³³⁷ y viajeros cristianos³³⁸. Por ello, no es casual que este cautivo parezca en esta parte de la iglesia, sometido al cristianismo que se proclama triunfante, y su presencia aquí resulta reveladora de muchos aspectos simbólicos del conflicto cristiano-musulmán. Obsérvese, igualmente, que este *moro* no presenta rasgos particularmente identificativos, cincelado con una técnica bien primitiva, por lo que su identidad descansó seguramente en la policromía perdida. Este es un aspecto a tener en cuenta para la interpretación de algunas figuras románicas como encarnación del enemigo religioso, siendo tan elocuente el contexto figurativo, y el análisis de pequeños elementos aparentemente insignificantes, como la figura misma, que no siempre responde a la imagen prototípica del *moro*.

Encontramos muchos otros atlantes en partes que constituyen un soporte estructural de la iglesia, como capiteles y canecillos. En Santo Domingo de la Calzada (Fig. 157), hallamos un cautivo aplastado por el peso de la iglesia en un capitel del interior, que soporta un arco con los hombros y no muestra la parte inferior de su cuerpo. El bigote y el gorrito gallonado en tiras paralelas (como en Olorón y Bari) confirman su condición de musulmán, cuyo carácter negativo se acusa al mostrar los dientes y la boca abierta³³⁹. Aún más caricaturizado está el atlante de la portada de San Miguel de Madrigal del Monte (Fig. 158), cuyo cuerpo se reduce a un gran esquematismo que exagera los hombros y brazos por ser éstos los que soportan el gran peso. Las líneas paralelas que, a modo de anillas, aparecen en los brazos, podrían constituir una referencia a los grilletes o bien a la indumentaria, y el bonete cónico viene a ratificar la condición de musulmán de la figura barbada. Es posible que estos dos últimos ejemplos no muestren la parte inferior del cuerpo por estar la figura agazapada en cuclillas, como veíamos en el *Testamento de Fruela II* (Fig. 152). Esta es la posición que parece adoptar también el prisionero de un canecillo de Sta. María de Cárdbaba (Fig. 159), la cual presenta unos largos brazos casi simiescos encadenados con visibles grilletes y una barba baja. Otro atlante soporta el peso de un arco en San Claudio de Olivares (Fig. 160). Éste repite el gesto de pesar del cautivo del Museo Marès, y porta anchas vestimentas y albarcas puntiagudas.

³³⁷ Daniel (1993), p. 276, el autor explica que frecuentemente se creía que las palabras recitadas por el almuédano no eran otras que la profesión de fe islámica. La *Historia Arabum*, III, de Rodrigo Jiménez de Rada vuelve a recoger este lamento, tratándose de un autentico tópico entre los autores latinos, presente también escritos itálicos. Así, Bonocompagno de Bolonia (finales del s. XII y principios del XIII) declaraba "Saraceni voces translucunt et cantus in faucibus gargarizant", *Antiqua Rethorica* del ms. Paris, B. N. Lat. 8.754, f. 14, recogido por D'Alverny y Vajda (1951), p. 120.

³³⁸ El conocido por el nombre de "Peregrino inglés anónimo" recoge el mismo topos, en el *De expugnatione T. S. libellus*, donde se describe las ceremonias por las que el Qubbat al-Sakhra, el Templum Domini, fue entregado al culto islámico "proclamando la Ley de Mahoma con alaridos y gritando: Allahu akbar, Allahu akbar", "Dios es muy grande, Dios es muy grande"; Simon Siméon habla de la alta torre desde la que en determinados momentos se gritan alabanzas al Profeta y anima a la gente a rezar, insistiendo en la exageración de los grandes gritos; la glosa de Giovanni d'Andrea sobre los Cánones de Clemente (a mediados del s. XIII), indica que un ministro llamado *mu'adhdhin*, que significa, "gritador", remplace a las campanas y aparece en lo alto de la torre para taparse los oídos con los dedos de manera que su voz pueda llegar más lejos, Daniel (1993), pp. 276-277.

³³⁹ Sobre el significado negativo de la boca abierta en el románico, Garnier (1982), p. 135.

La iglesia de San Andrés de Soto de Bureba ofrece un excelente ejemplo de cautivo, presumiblemente musulmán, en la arquivolta de su portada. No cumple, sin embargo, la función de los atlantes, pero comparte ciertos rasgos con aquéllos. La cadena de eslabones largos que unen sus tobillos y cuello recuerda notablemente a la de los atlantes de Oloron y del Museo Marés (Figs. 139 y 156), porta un manto decorado con cenefas y perlados, lleva barba y un curioso recogido de melenas en trenzado.

Otras figuras resultan menos claras respecto a su condición de atlante. Así, en la iglesia coruñesa de Santiago observamos un personaje en un canecillo que parece sostener el peso del alero con esfuerzo, pero podría tratarse de un acróbata (Fig. 161). Igualmente desconcertante es la portada de la ermita de Echano, donde una arquivolta presenta diversos personajes atrapados por un baquetón en señal de condenación. Esta moldura es un recurso relativamente frecuente en el románico, que vemos en la iglesia de Santa María de Uncastillo y en el arco izquierdo del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. En este último, se interpretan las figuras aprisionadas, todas del Antiguo Testamento, como la condenación de quienes permanecen ligados a la Antigua Ley³⁴⁰. Las figuras atrapadas en Echano presentan múltiples rasgos de identificación del musulmán: barbas bífidas y en punta, olifantes, instrumentos de viento, y uno de ellos presenta una prótesis de pierna como el arquero negro de Lescar. La escena, interpretada como un banquete de rito pagano por Ortega³⁴¹, no presenta la apariencia de una mesa con alimentos, mostrando a los personajes barbudos aferrados al templo por el baquetón que los aprisiona. Además, varias de las figuras presentan indumentaria y armamento guerrero, portando ocho de ellas rodillas de respuntes, pieza acolchada que llevaban en las articulaciones los hombres de armas³⁴². Pues bien, varias de estas figuras alzan las manos como sosteniendo el templo (Fig. 162) y otras lo hacen mientras se tiran del pelo en señal de duelo.

La catedral de Tudela cuenta con atlantes en varias de sus ménsulas de acceso (Figs. 164 y 165), uno de ellos barbado y con gruesos labios (Fig. 164). Algunos edificios presentan ménsulas en medio de su fachada que antaño sirvieran de punto de apoyo para la figura de un santo. Esa función parece haber tenido la ménsula de la iglesia vizcaína de Andra Mari (Fig. 166).

En San Cristóbal de Salamanca encontramos un buen ejemplo de cautivo musulmán exhibido como un trofeo guerrero, pues porta un turbante que parece cubrir también la parte inferior de su rostro (Fig. 167). Su carácter de trofeo se ve implementado por el valor que gran parte de los canecillos de esta iglesia parecen tomar, pues abundan las cabezas-trofeo en tanto que símbolos de triunfo y conquista sobre los musulmanes³⁴³ (Figs. 168). Parecido al de Salamanca es el atlante de Santo Tomé de Zamora, que también porta

³⁴⁰ Moralejo Álvarez (1988/2004), p. 317; Sebastián (1994), p. 317.

³⁴¹ Ortega Alonso (2004), pp. 85-115, interpreta la escena como el banquete de una fiesta pagana en la que hay música y soldados, entendiendo el baquetón como una mesa. Los elementos que componen la arquivolta niegan, en mi opinión, esta posibilidad, y el propio autor establece vínculos con el arquero *sarraceno* de Lescar por aparecer uno de estos personajes con prótesis de palo.

³⁴² *Ibidem.*, p. 100.

³⁴³ Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181; Monteiro Arias (2009), pp. 129-142.

turbante (Fig. 169). Otros canecillos de esta iglesia, aunque muy degradados, parecen presentar también al prisionero que aguanta el peso del alero, añadiéndosele unos grandes genitales para señalar la lujuria proverbial del enemigo religioso (Fig. 170). El paso del tiempo y la erosión han deteriorado otras figuras de este tipo dificultando su lectura, como en San Juan de los Caballeros (Fig. 171), en la entrada de la iglesia de Oseiro (Fig. 172), bajo una pilastra de Armentia (Fig. 173), y en las galerías sorianas de Villsayas y Barca (Figs. 174 y 175).

Los atlantes proliferan así en canecillos y capiteles hispanos, pero el románico francés presenta algunos ejemplos además del de Oloron. En Conques, Lejeune y Stiennon han identificado como imagen de un cautivo musulmán a un atlante situado junto a un capitel con caballeros enfrentados (Fig. 176). La figura de cabellos rizados y gesto esforzado, que soporta el peso de un arco sobre sus manos, reúne para estos autores los rasgos del *sarraceno* y del demonio, llegando a ver a Ferragut en esta imagen, que parece presentar un carácter más genérico³⁴⁴. Los canecillos de esta abadía incluyen también la figurita que parece sostener el tejado al modo del atlante sin indicios aparentes que permitan su interpretación como un prisionero de guerra (Fig. 177).

En el ámbito hispano las imágenes de cautivos pudieron conservar las connotaciones que los atlantes y cariátides recibieron en el mundo antiguo según la explicación de Vitruvio, indicando que la victoria sobre los musulmanes y el consiguiente botín proporcionaron la riqueza necesaria para la erección del templo religioso, pues muchas de estas iglesias se sitúan en regiones de frontera que se poblaron y enriquecieron gracias a la guerra. Además, los prisioneros musulmanes, como parte del botín, sirvieron con frecuencia de mano de obra para la construcción de iglesias, como expondré a continuación. No cabe duda de que la representación de los enemigos vencidos compone un símbolo triunfal que tiene el doble carácter defensivo y ofensivo, como indicaba Seidel: constituyen una demostración de poderío y humillan al adversario. Pero proclaman ante todo la victoria de los cristianos. Su presencia en las iglesias revela el carácter espiritual que se otorgaba a la guerra, su sacralidad. La lectura de estas imágenes como la derrota espiritual del Islam y el consiguiente triunfo del cristianismo viene a corresponderse con elementos de la mentalidad del momento ya analizados a lo largo de este estudio: la noción de Dios como dueño de la suerte en el combate y del triunfo cristiano como demostración de supremacía religiosa³⁴⁵. Pero además de la evocación del triunfo terreno y de la superioridad en el ámbito espiritual de un

³⁴⁴ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp.21, 23. Lo interpretan así como Ferragut en un sentido particular y como una alegoría o símbolo del peligro y la amenaza musulmana: "For simple souls, the terrifying Saracen of the relief would certainly interpreted as Ferragut than a symbol of the Saracen peril".

³⁴⁵ Como se veía en el *Libro de Turpín*, la lectura que hacen Roldán y Ferragut de su encuentro es deliberar qué religión es verdadera; Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVII, p. 473. Este es el mensaje de las escenas de combate aparejadas a las iglesias y se corresponde con la visión providencialista de la historia de la que he hablado al inicio de este estudio, según la cual Dios administra victorias y derrotas al modo de premios y castigos, en virtud del comportamiento de los cristianos. El aspecto más llamativo de esta noción es el hecho de que la victoria cristiana tiene una única lectura, la superioridad y verdad del cristianismo, mientras la derrota implica el castigo por los pecados y, en ningún caso constituye un cuestionamiento de la fe de Cristo.

colectivo sobre otro, la temática de atlantes y prisioneros refleja un contexto social en el que cristianos y musulmanes eran frecuentemente cautivos en su recíproca lucha, siendo familiar la figura del prisionero en diversos ámbitos peninsulares. La realidad histórica del momento así parece indicarlo. Sabemos que Almanzor llevó consigo numerosos cautivos cristianos, apareciendo hiperbólicas cifras en las crónicas árabes³⁴⁶. La famosa leyenda según la cual las campanas de Santiago, que Almanzor tomara de la Catedral compostelana, habrían sido transportadas a hombros por cautivos cristianos hasta Córdoba, para regresar sobre prisioneros musulmanes dos siglos y medio después, refleja la persistencia de un imaginario guerrero donde los prisioneros constituyen una pieza habitual³⁴⁷.

Sabemos que los cautivos musulmanes sirvieron para la construcción de iglesias y monasterios románicos con cierta frecuencia. Se ha especulado con el trabajo de alarifes musulmanes en el claustro de Silos en virtud de algunos documentos que atestiguan su presencia³⁴⁸. Lucas de Tuy se refiere a este uso de los prisioneros resultantes de la victoria de Fernando I en Lamego: "los moros que por ende morauan, parte mató con cuchillo, parte mandó atar en fierros para diversas obras de las yglesias"³⁴⁹. Los cautivos musulmanes tomados como botín fueron llevados a las canteras para la construcción de iglesias, como atestigua la *Historia Compostelana* (c. 1139): "Entregaron también a Santiago los cautivos para que acarrearán piedras y otras cosas para construir su iglesia"³⁵⁰. La noción sobre la participación de los *moros* en las duras labores de construcción de iglesias y catedrales permanece largo tiempo en el imaginario hispano, suponiendo, además de un duro trabajo, una especie de humillación religiosa. Así, Calderón de la Barca en el s. XVII incluye en su *Auto Sacramental* a la personificación del Corán (Alcorán) que expresa el amargo lamento del cautivo que ha de participar en la construcción de la catedral de Toledo: "Pues el ser en tu desprecio este Templo que se labra es mi angustia"³⁵¹.

Por otro lado, los prisioneros eran considerados una parte importante del botín, siendo en ocasiones la única ganancia de la guerra³⁵². La inclusión de los cautivos en el trofeo queda patente en la *Historia de los hechos de España* de Jiménez de Rada, donde cuenta respecto a la batalla de Simancas liderada por Ramiro II de León en 939: "Entonces el rey y los suyos regresaron cubiertos de gloria con enorme botín y seguidos por una gran muchedumbre de prisioneros"³⁵³. Las referencias continuas al contingente de cautivos como parte de la riqueza no responden únicamente a la voluntad de ensalzar el triunfo y la

³⁴⁶ Pérez de Tudela y Velasco (1998), pp. 24-25.

³⁴⁷ Ballestín Navarro (2004), p. 11. Jiménez de Rada, al inicio de su *De Rebus Hispaniae* (1243-1246) describe cómo Almanzor había arrancado las campanas de la catedral de Santiago de Compostela para llevarlas a Córdoba y transformarlas en lámparas para la Gran Mezquita y que, una vez que la mezquita cordobesa fue convertida en Catedral, Fernando III las hace reportar a Santiago, Tolan (2005), p. 84.

³⁴⁸ Porter (1928), p. 94; Pinedo (1930), p. 13.

³⁴⁹ Lucas de Tuy (ed. 1926), *Crónica de España*, Libro IV, Cap. LI, p. 348.

³⁵⁰ *Historia Compostelana* (ed. 1994), p. 247.

³⁵¹ Calderón de la Barca (ed. 1987), *El Santo Rey Don Fernando*, p. 1269.

³⁵² Parte del botín de guerra fue compuesta por ganados y cautivos, constituyendo en ocasiones estos últimos el total de la ganancia, Ruiz Souza (2000), p. 33.

³⁵³ Jiménez de Rada (ed. 1989), Cap. VII, vv. 24-25, p. 198.

dominación sobre los musulmanes, constituyendo la fuerza de trabajo humana uno de los bienes más accesibles y rentables en la precaria economía plenomedieval, como analiza Foucault³⁵⁴. La importancia de la mano de obra en un sistema productivo poco evolucionado y donde la moneda no conoce el desarrollo de los siglos posteriores, pudo influir en que cristianos y musulmanes se rigieran por normas parecidas en cuanto a la gestión del botín. En todo caso, se observan asombrosas similitudes en lo referente a las disposiciones legales para el reparto de botín, al trato y rescate de esclavos, debido a que los cristianos copiaron manifiestamente las reglas musulmanas, según demuestran algunos estudios³⁵⁵. Además, si los cautivos constituían un valioso tesoro en las guerras no fue sólo por su fuerza de trabajo, sino por su eventual intercambio y rescate, que podía suponer una suma importante en el caso de personajes destacados³⁵⁶.

La existencia de cautivos en el norte peninsular fue una realidad durante los siglos centrales de la Edad Media. Así, las jurisdicciones fronterizas dispusieron normas que regían el rescate de cautivos y la negociación e intercambio de los mismos³⁵⁷. Los fueros reflejan el alto número de musulmanes cautivos acarreados como botín de batalla, empleados principalmente en trabajos agrícolas o domésticos. Así, García Ulecia señala: “Con muchos matices, son numerosas las disposiciones de los fueros en las que el moro aparece como una cosa que se valora pecuniariamente, se adjudica o dona, se compra y se vende, se arrienda, se ve como objeto de propiedad, perteneciente a un dueño, atribuido al mismo y que, llegado el caso, ha de ser restituido a su titular, prácticamente como un objeto de derecho patrimonial”³⁵⁸.

Por otro lado, se observa que caer cautivo en manos musulmanas era humillante y del todo indeseable para los cristianos participantes en las guerras territoriales peninsulares. Por ello, Fernán González no duda en afirmar que se suicidaría si sucumbiera en manos enemigas, comportamiento un tanto anticristiano para un santo caballero en el que parecen primar los valores guerreros sobre los preceptos bíblicos:

“De mi mismo vos digo lo que puedo fazer:
nin preso nin cabtyvo non me dexare ser,
maguer ellos a vyda me quisieren prender,
matar me [he] yo ante[s] que ser en su poder”³⁵⁹.

³⁵⁴ “En una economía servil los mecanismos punitivos tendrían el cometido de aportar una mano de obra suplementaria, y de construir una esclavitud “civil” al lado de las que mantienen las guerras o el comercio; con el feudalismo, y en una época en que la moneda y la producción están poco desarrolladas, se asistirá a un brusco aumento de los castigos corporales, por ser el cuerpo en la mayoría de los casos el único bien accesible”, Foucault (2005), pp. 32-33.

³⁵⁵ Los cristianos adaptaron estas normas de forma natural, ya que estaban avaladas por los usos guerreros en vigor durante los siglos de dominación islámica, coincidiendo aspectos sobre el reparto de caballos, el lugar en que el botín debe ser repartido, las disposiciones sobre los esclavos, el rescate de cautivos e, incluso, la capitación o impuesto obligatorio estipulado para el infiel vencido; Maíllo Salgado (1983), pp. 47-65.

³⁵⁶ Ruiz Souza (2000), p. 35.

³⁵⁷ García Ulecia (1975), p. 9.

³⁵⁸ *Ibidem.*, pp. 191- 193, indica además que la regulación de la venta de moros se hace en gran medida a la vez que se prohíbe la venta de siervos cristianos.

³⁵⁹ Poema Fernán González (ed. 1973), XVII, p. 80.

La imagen del cautivo musulmán se convierte en un tópico representativo de la guerra de *Reconquista* y, concretamente, del triunfo en la misma, apareciendo en la heráldica hispana en contraposición a la imagen del caballero armado. El motivo del cautivo en la heráldica se define como la imagen del "hombre vencido y humillado, desarmado o sujeto por cadenas, lo que sirve de timbre de gloria a aquellos que portan en su escudo la figura de los guerreros o reyes que por su esfuerzo han derrotado y cautivado"³⁶⁰. Numerosos linajes españoles se blasonan con la figura de los enemigos vencidos o hechos cautivos por ellos, tratándose frecuentemente de *moros* de cuerpo entero, humillados en el suelo, malheridos y cargados con cadenas³⁶¹. También la imagen de los cautivos cristianos rescatados adquiere especial relieve en el arte de época moderna. Los frescos de la llamada Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo (s. XVI), representan el retorno a casa con los cautivos cristianos rescatados en las campañas africanas, que también aparecen atados³⁶². La imagen del *moro* encadenado permanecerá en tiempos modernos como auténtico blasón de la victoria sobre el Islam. El triunfo sobre los turcos en Lepanto (1571) llevó a Felipe II a encargar a Tiziano un óleo donde aparece un turco encadenado³⁶³.

La atadura, la sogá o la cadena es así el elemento evidente de identificación del prisionero de guerra, resaltado por Gonzalo de Berceo (mediados del s. XIII) en varias de sus composiciones poéticas, como en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, donde narra la captura de un cristiano por musulmanes en tiempos del Santo (s. XI) indicando: "Metiéronlo en fierros e en dura cadena, de lazar e de famne, davanli fiera pena". Señala también la presencia de cautivos musulmanes:

"Eran en essi tiempo los moros muy vezinos,
non osavan los omnes andar por los caminos,
davan las cosas malas salto a los matinos,
levavan cruamiente en sogá los mesquinos"³⁶⁴.

Pero la cuerda, a diferencia de la cadena, parece un modo de aprisionamiento más cotidiano destinado a prisioneros comunes, que no debían recorrer largos kilómetros amarrados. Sabemos que la atadura al cuello con una sogá fue un castigo aplicado en Castilla como pena ejemplar y humillante. El Fuero de León de 1017 recoge: "y el que cometiere violencia pagará al Concejo cinco sueldos, y éste le dará cien azotes, llevándolo en camisa

³⁶⁰ Valero de Bernabé y Márquez (2003), p. 285.

³⁶¹ Se trata de auténticos trofeos de guerra. Valero y Márquez recogen varios ejemplos de familias que se blasonan con la imagen de cautivos moros, como los Taviel de Andrade (con un vencido moro) o los Dapena (con un cautivo encadenado a un cepo), *Ibidem.*, p. 289.

³⁶² Encargados por el cardenal Cisneros a Juan de Borgoña en 1514 para conmemorar campañas africanas en las que el Cisneros había participado, Mateo Gómez, López-Yarto y Aguiló (1994), p. 246 y fig. 4.

³⁶³ Se trata de una obra en la que el monarca quería conmemorar el nacimiento de su hijo dos meses después de Lepanto, apareciendo en el cuadro el rey, que ofrece su hijo al cielo, un ángel con la palma y un turco encadenado; *Ibidem.*, p. 247.

³⁶⁴ Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *Vida de Santo Domingo de Silos*, 353-355, p. 426.

por las plazas de León, y atada al cuello una sogá”³⁶⁵. Quizá también los cautivos de guerra fueran exhibidos de ese modo ante las gentes, celebrando la *santa* victoria y ofreciendo la oportunidad de ver el rostro del *Otro* religioso, que tanta atención y rechazo acaparaba desde las autoridades eclesiásticas y civiles. También en el ambiente centroeuropeo de las cruzadas se identificaban las cadenas con los cautivos enemigos³⁶⁶.

Así, el prisionero constituye una parte significativa del imaginario de la guerra entre cristianos y musulmanes, siendo su elemento de identificación esencial la cadena y los grilletes, convertidos en exponente de su cautividad. Este elemento permite identificar a otros prisioneros que no cumplen el papel del atlante en la iconografía románica.

5. 2. DEL CAUTIVO AL SIMIO ENCADENADO

Existen otras representaciones de cautivos que no aparecen en la actitud del atlante, deduciéndose su condición de prisioneros de las cadenas que los aprisionan. Para interpretar este tipo de cadenas resulta muy útil el recorrido realizado a través de las representaciones de los atlantes. Así, encontramos en algunas iglesias segovianas, de regiones que habían sido fronterizas, un tema que sería difícil de leer sin la ayuda de las imágenes analizadas. Lo encontramos en un canecillo de la iglesia del Olmo (Fig. 178), donde una figura con aparatoso tocado presenta los tobillos anclados con grilletes que parecen ligarse a la cintura al modo de los cautivos de Oloron, o bien a las muñecas. En todo caso, el personaje agarra el cepo con ambas manos y presenta la barba dividida en dos mechones, rasgo propio de la imagen del musulmán en estas tierras, como veremos. En Duratón encontramos otra figura con barba bífida, que parece sacar la lengua y presenta los tobillos unidos con argollas, amarrándose a éstas con las manos (Fig. 179). Una nueva modalidad de cadena encontramos en la iglesia abandonada de San Martín del Rojo, en Burgos, donde una figurita de rostro simiesco presenta un grueso grillete al cuello unido a una cadena (Fig. 180). El atlante del Museo Marès ya presentaba el grillete al cuello, pero unido a los tobillos en aquél caso, lo mismo que el cautivo de Soto de Bureba. Algunos canecillos muy deteriorados parecen haber representado figuras similares con una atadura al cuello que se une a sus tobillos, como el de Bareyo (Fig. 181) y el de San Juan de Rabanera (Fig. 183). De gran interés resulta la pareja de un canecillo de Sta. María de Cayón donde el personaje de la derecha parece llevar a un cautivo con cadena al cuello (Fig. 182). También sorprende comprobar que la cabeza de negro con orejas de conejo, que veíamos en un canecillo de la iglesia de Moarves de Ojeda (Fig. 129), lleva un grillete al cuello, del que parece colgar una cuerda.

Una figura de la arquivolta de la portada de San Salvador de Leyre resulta muy interesante para este apartado. Se trata de un personaje masculino que se rodea de seres

³⁶⁵ Gómez Gómez (1997), p. 50.

³⁶⁶ En la *Crónica Anónima* se pone en boca de Solimán el deseo de llevar consigo a los francos encadenados en cautividad: encadenados y cautividad son casi una misma cosa, *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), cuarto relato, 10, pp. 52-52.

monstruosos y fantásticos con claras connotaciones negativas. Aparece sentado y con los pies unidos por un cepo como el del atlante del *Testamento de Fruela II* (Fig. 152). La peculiaridad de este prisionero es que tiene en su regazo un inmenso bulto que parece ser un cerdo (Figs. 184 y 185), aunque su mutilación y la escasa calidad de mis imágenes impiden afirmarlo taxativamente. Su brazo derecho presenta unas argollas, por lo que es posible que, bajo el bulto, existan unas cadenas que enlacen los tobillos al cuerpo. De ser exactas estas observaciones, la carga de este prisionero no es ya la construcción que portan los atlantes, tratándose del peso de un cerdo de gran tamaño. La aparente arbitrariedad de la imagen de un prisionero sosteniendo a este animal se torna en significativa si entendemos esta figura como un cautivo musulmán, pues el cerdo es un animal repudiado por los musulmanes. Esto condujo al apelativo de "cerdos" para los musulmanes en las fuentes latinas (como acto reflejo del sistemático uso de este calificativo para los cristianos en los textos árabes), e incluso a elaborar la leyenda de que el cadáver de Mahoma había sido devorado por cerdos³⁶⁷. La divulgación de esta denominación para los musulmanes hace probable que algunas representaciones porcinas constituyan una referencia a los mismos. En todo caso, contamos con imágenes en las que confluyen los rasgos negroides atribuidos al musulmán con los rasgos porcinos, como en un canecillo de Santa María de Eunate donde una curiosa cabeza tiene labios extremadamente gruesos y nariz de cerdo (Fig. 186), tratándose probablemente de una cabeza-trofeo³⁶⁸. En ocasiones encontramos cerdos con una peculiar barba apuntada (Fig. 187), o vemos al cerdo sucumbir ante la lanza de San Miguel (Fig. 188), lo cual permite especular con una alusión gráfica al enemigo religioso como a un "cerdo", referencia presente en los textos antiislámicos. También contamos con una representación de la lujuria donde unos cerdos humanizados se besan (Fig. 189). La asimilación del enemigo al puerco podría haber llevado a ver en esta imagen al musulmán cayendo en su vicio predilecto, pero este extremo es difícil de confirmar ante la falta de otros elementos representativos que lo refuercen, tratándose con mayor seguridad de una simple identificación de los pecadores de la carne con los cerdos.

El Testamento de Ordoño I mostraba al atlante encadenado por un cepo o una especie de tabla o barrote que parece pasar por la nuca o rodear el cuello, permaneciendo sujeto a las manos (Fig. 153). Lo cierto es que este elemento de aprisionamiento se repite en numerosos relieves, apareciendo el barrote asido por las manos sin indicios de que las muñecas estén encadenadas a él. La imagen femenina que alzaba su falda para mostrar su órgano sexual en la iglesia de Madrona analizada en páginas anteriores (Fig. 23), parece tener las manos encadenadas con este tipo de cepo. Otro canecillo muy pobre de Tejadilla podría estar mostrando este elemento, aunque sólo se aprecia un busto que se une a un barrote por las manos (Fig. 190). Igualmente difícil de determinar es si estamos ante esta atadura en el canecillo de Sepúlveda (Fig. 191), que presenta un objeto alargado al que se agarran las manos bajo el velo de una figura femenina. Sin embargo, la presencia de un barrote al que se

³⁶⁷ Sobre este tema ver el Capítulo V, apartado 1 y 2.

³⁶⁸ Sobre algunas cabezas de los canecillos como trasposición pétrea de la cabeza del enemigo religioso Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181; Monteiro Arias (2009), pp. 129-142.

ase la figura, generalmente apoyado en la nuca, lleva a pensar en la referencia a un elemento de encadenamiento de prisioneros similar al del *Testamento de Ordoño I*. El hecho de que no aparezca la atadura de las manos a este objeto puede deberse a que se unieran por cuerdas o bien a que el peso del barrote obligara al cautivo a cargar con él para evitar la opresión del cuello, pues el fuerte peso del grillete es un factor destacado por los versos de Berceo recogidos arriba.

Generalmente son figuras simiescas las que aparecen aprisionadas de este modo. Así, en San Pedro de Tejada (Fig. 192), un simio presenta este tipo de elemento que se une a su cuello con una cuerda, lo mismo que a sus manos. Es éste el único ejemplo donde la conservación de la talla permite ver las cuerdas de unión entre las manos y el cepo, que bien pudieron estar pintadas en otros lugares. A medio camino entre el simio y el hombre está una figura, similar a la anterior, de San Martín de Frómista (Fig. 193), que también abre la boca ostensiblemente. Estos simios cautivos pudieron constituir una referencia a la bestialidad y a la incontinencia sexual del prisionero enemigo, por lo que aparecen dotados de unos genitales prominentes, que en San Pedro de Tejada estaban mutilados. El de San Martín de Elines deja ver su órgano sexual mientras tiene apresado su cuello y manos de la misma manera (Fig. 194), aunque la barra pasa ahora por delante. Otras fieras aparecen sujetas por este tipo de barrote y en Montejo de Tiermes encontramos una especie de canino asido de este modo (Fig. 195). También en Cervatos se encuentra esta figura (Fig. 196) y en Santa María la Real de Sangüesa, donde se trata de un felino (Fig. 197). Estas representaciones animales pudieron así constituir una referencia bestial a los prisioneros, pues se trata de una atadura de cautivos observada en otros relieves, como sugiere la miniatura de Ordoño I. En todo caso, en Sta. María del Mercado volvemos a encontrar este barrote al que se aferra un simio mutilado (Fig. 199), tratándose de un elemento muy reiterado, aunque difícil de interpretar. Quizá también nos hallemos ante la representación de un cautivo en la cornisa de Elines (Fig. 198) que podría estar sujeto con un cepo de este tipo unido también a sus pies, al situarse junto a uno de estos extraños animales asidos a una barra. Sin embargo, la ambigüedad de estas últimas representaciones impide sacar conclusiones sólidas respecto a su eventual referencia a los prisioneros de guerra coetáneos. Pero el cepo al cuello ligado a las muñecas no puede ser reflejo de una auténtica atadura empleada para este animal, que se sirve de las cuatro extremidades para caminar. Por su parte, el aprisionamiento de figuras con sogas suele ser un factor habitual en las representaciones de condenados de los Juicios Finales románicos (Fig. 202), estableciendo paralelismos entre la condenación terrenal y la eterna. Además, destaca el simbolismo del simio como demonio y como condenado al infierno, siendo necesario un estudio pormenorizado de la imagen del simio encadenado y de su circunscripción a un universo semántico amplio y versátil.

5. 3. EL SIMIO ENCADENADO EN EL ROMÁNICO HISPANO

A pesar de los ejemplos citados, los simios románicos aparecen con frecuencia capturados por una simple soga, por lo que su significado parece responder más a la idea del condenado al infierno por medio del ejemplo bestial, a veces acompañado de una figura humana que se interpreta como el dueño que acarrea un mono amaestrado. Así lo vemos en ejemplos franceses, como en la abadía de Saint Pierre et Saint Caprais de Mozac, donde un simio está sujeto por un personaje mediante una cuerda (Fig. 200). También la Catedral de Bayeux incluye en su nave central la figura de un mono subida a una columna amarrado por un hombre, interpretado como un titiritero (Fig. 201)³⁶⁹. Es posible que los simios hubieran estado al alcance de la vista de algunas gentes de la época, aunque en número reducido, llegando a las cortes o a los grandes núcleos de población con ferias itinerantes. Guillaume de Normandía en su bestiario indica "El simio es feo y deforme, ustedes los han visto con frecuencia", aunque cabe la posibilidad de que se refiera a su contemplación en el arte esculpido o pintado³⁷⁰. Pero las bestias románicas no proliferan en función de su familiaridad con las gentes, como he señalado anteriormente, sino en función de su contenido simbólico. Además, el simio aparece prioritariamente en el románico hispano amarrado con cuerdas en patas y cuello, como en el claustro de Santo Domingo de Silos (Fig. 203). Así, las interpretaciones literales chocan con las implicaciones simbólicas de las ataduras en sí mismas y de la representación del simio. Como en Silos, la atadura al cuello del mono con frecuencia es más genérica que en el caso de los prisioneros y se asemeja a una cuerda, conforme a la representación del condenado al infierno.

Sabemos que el simio constituye una referencia al mundo de ultratumba, concretamente al demonio y al pecador en el infierno. Aunque el demonio en el arte se caracteriza por su polimorfismo³⁷¹, vemos surgir en el románico una nueva iconografía del diablo, donde se crea de manera independiente a Bizancio³⁷². De todas las representaciones diabólicas destaca, por su reiteración, la del simio o cuadrúmano agazapado en cuclillas en infinitud de capiteles y canecillos³⁷³. Encontramos al cuadrúmano en esta posición en San Isidoro de León junto a su equivalente femenino, ambos con garras que hacen más patente su

³⁶⁹ Pijoán (1944), p. 280; otra posible interpretación de esta figura en el Capítulo V, apartado 3. 1. de este estudio.

³⁷⁰ *Bestiaire Divin* de Guillaume le Clerc de Normandía, en Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), p. 100.

³⁷¹ En el arte occidental, el demonio recibe rasgos monstruosos y puede aparecer bajo diversas formas, pues su característica fundamental es el polimorfismo. Yarza (1984), p. 5-26, señala que el arte español es pionero en la representación del demonio occidental, diferente a la versión bizantina del ángel negro o de los pequeños etíopes, especialmente en la iconografía de los Beatos, tal vez influida por los *hadices* musulmanes. En los Beatos la imagen demoníaca se torna monstruosa, aspecto en el que el arte ha precedido a los textos.

³⁷² Réau (1996), p. 79-86. Según Mâle (1966), pp. 365-372, la representación del demonio en el arte occidental se basa en las descripciones de monjes como Raúl Glaber.

³⁷³ Aunque Janson indica que se extiende desde España tan sólo a Francia y el norte de Italia (Janson (1976), pp. 47-48), existen ejemplares en Suiza, como el de la iglesia de Valérie en Sion, Burmeister (1967), fig. 63. También Weisbach observa que el simio y cuadrúmano es más frecuente en el románico español que en el francés, Weisbach (1949), p. 191.

referencia al maligno (Fig. 204). Este simio de León tiene una soga al cuello, a diferencia del que encontramos en el castillo de Loarre con la misma posición y la boca abierta, evocando sus sonidos guturales (Fig. 205). En Saint Sernin de Toulouse vuelve a aparecer el mono con la boca abierta (Fig. 206) y enredado en los tallos que son exponente de su condenación eterna. El demonio como ángel caído aparece bajo forma simiesca en la Puerta de las Platerías de la Catedral de Santiago (Fig. 207) donde tienta a Cristo junto a un congénere de rostro humano y particular fealdad.

El estudio monográfico de Janson indica que el modelo de simio demoníaco surge en el románico español, desde donde se extiende a Francia y al norte de Italia³⁷⁴. No obstante, el mono representa al demonio desde los primeros siglos del cristianismo, pues el diablo quiso ser Dios y se quedó en un burdo remedo del mismo modo que el mono es una emulación del hombre³⁷⁵. La desnudez del primate y su postura en cucullas ratifican su identidad demoníaca y su relación con el pecado de la carne³⁷⁶. El cuadrúmano es propenso a los gestos obscenos como se aprecia en San Pedro de Cervatos (Fig. 209) y en Vizcaínos de la Sierra (Fig. 210), donde se lleva las manos a los genitales o los hace visibles. Su naturaleza simiesca y el gesto impúdico no dejan lugar a dudas sobre su condición negativa, animalizado por su propia lujuria, siendo éste el pecado que representa con frecuencia. Sabemos que en el contexto del románico el simio empieza a representar prioritariamente a los pecadores y condenados, y especialmente el pecado de la carne³⁷⁷. En el ábside de Jaca un mono recibe instrucciones directas de una serpiente que le habla al oído (Fig. 208). Estas evidencias han llevado a los especialistas a ver al demonio en el simio, así como a sus víctimas humanas³⁷⁸, simbolismo concedido a esta especie igualmente por los Bestiarios y el *Pysilogus*. En éstos, el animal se vincula unas veces con el hombre atrapado por el pecado, apresado por las ataduras de su condenación³⁷⁹, y otras con el demonio mismo³⁸⁰.

³⁷⁴ Janson (1976), pp. 47-48.

³⁷⁵ Sobre la asociación del simio al demonio desde los primeros tiempos del cristianismo, Janson (1976), pp. 13-27. Dicha asimilación fue favorecida por la patrística y por el *Physiologus*, debido a que se reconoce como rasgo principal del demonio la voluntad de imitar a Dios. Por otro lado, la similitud del simio con el hombre es evidente desde los autores clásicos como Aristóteles, Galeno o Cicerón *Ibidem.*, pp. 14-15. Sobre el simbolismo diabólico del cuadrúmano en el románico castellano, Guerra (1978), p. 257; Sainz Magaña (1998), pp. 15-32, especialmente p. 21. La percepción del simio como el demonio fue uno de los factores principales que propició la gran polémica suscitada por la Teoría de la Evolución de las Especies de Charles Darwin a mediados del s. XIX, como explica Janson en su introducción y Dijk (2003), p. 86.

³⁷⁶ Réau (1996), p. 79-86, señala que la principal característica del demonio es la desnudez.

³⁷⁷ Janson dice que precisamente en los siglos XII y XIII el simio se convierte en emblema de lujuria y avaricia, Janson (1976), p. 37. Representar este pecado se convierte en una prioridad para el pensamiento gregoriano: "La manducation et la sexualité firent l'objet d'images caricaturales et terrifiantes, assimilant l'une et l'autre pour les réduire à la sauvagerie. Sous cette forme dégradée, la représentation de la chair était plus présente que jamais dans les œuvres caractéristiques du mouvement grégorien", Wirth (1999), p. 427. Sobre su alusión a la lujuria en el románico hispánico también Panizo Delgado (2008), p. 208.

³⁷⁸ Weisbach (1949), p. 120; Esteban Lorente (2002), p. 374.

³⁷⁹ Payne (1990), p. 36.

³⁸⁰ Así lo vemos en el de Pedro de Beauvais y en el *Bestiario Divino* de Guillermo de Normandía; *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, en Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), p. 42; Guillaume le Clerc (ed. 1970), pp. 143, 253-254, vv. 1861-1863.

Pero, junto a las representaciones demoníacas del simio, encontramos otras en las que el animal presenta anclajes y grilletes que se corresponden directamente con las ataduras de los atlantes y prisioneros analizados. En la ermita del Cristo de Catalain el simio parece llevar la atadura que une el cuello con los pies, aunque la factura es muy esquemática (Fig. 212). Situado junto a unos caballeros enfrentados, el primate podría estar ejemplificando el resultado del combate, que en ocasiones se resume mediante la imagen del prisionero encadenado³⁸¹. Más evidente es la presencia de un grillete férreo en un simio del ábside de la catedral de Jaca (Fig. 211), donde de nuevo el cuello se une a los pies por una gran barra de hierro. En la portada de Sta. María de Uncastillo, un simio parece apresado en sus piernas y manos por ataduras rígidas (Fig. 213), de la misma manera que las figuras de barba bífida que veíamos en el Olmo y Duratón (Figs. 178 y 179).

Otros simios muestran ataduras más ambivalentes. Así, en Sto. Domingo de la Calzada el simio presenta grillete al cuello con cuerda colgante (Fig. 214), pudiendo tratarse igualmente de la atadura empleada para los simios reales o bien de una referencia a su condición infernal. No puede decirse lo mismo de los monos encadenados mediante el cepo que aprisiona las manos junto al cuello, tratándose con toda probabilidad de un sistema de prisión de personas. Contra quienes ven en los simios románicos el testimonio del uso de estos exóticos animales para entretener a las gentes, el tipo de atadura al cuello y manos aparejada a algunas representaciones de simios (Figs. 192, 193, 194 y 199) y de otros animales (Figs. 195, 196, 197 y 198) es un sistema válido únicamente para trasladar a prisioneros humanos, pues el simio no es bípedo y se sirve de su cuatro extremidades para caminar. Junto a éstos, numerosos monos son encadenados con ataduras similares a las de los cautivos analizados, haciéndose más probable su alusión al prisionero. En la iglesia francesa meridional de Lescar, el simio presenta el grillete característico que une el cuello con los tobillos del animal (Fig. 215). El herraje le obliga a adoptar la postura en cuclillas típica del simio o el cuadrúmano (pues la línea que separa a los monos de los hombres simiescos es ambigua), propia igualmente de algunos atlantes agazapados (Figs. 152, 160 y 164).

Otras escenas muestran cómo unos personajes llevan a un simio atado, pudiéndose tratar tanto del traslado de cautivos musulmanes animalizados como de la enigmática imagen vista en el románico francés del simio conducido por personajes humanos mediante una cuerda. En Argomilla de Cayón un capitel mutilado muestra al cuadrúmano en cuclillas atado por una cuerda cuyo extremo sostiene un personaje (Fig. 216). Muy similar resulta un capitel interior de San Martín de Elines, donde la figura sostiene las ataduras de dos inmensos cuadrúmanos (Fig. 217). Otro extraño animal es sujetado por sendos personajes en San Pere de Galligants (Fig. 218), y su posición recuerda a la del animal prosternado, como veremos en el próximo capítulo, ofreciendo claves que lo relacionan con la imagen del musulmán.

³⁸¹ En Santa María la Real de Nieva (1392) encontramos tres escenas de combate encadenadas: en una el cristiano le clava la lanza al musulmán, en otra el musulmán se derrumba, y en la tercera aparece el musulmán atado a una cuerda y conducido por tres soldados a un castillo, García Flores (2001), p. 272.

La Puerta de las Vírgenes de Santo Domingo de Silos muestra un capitel que podría pertenecer al mismo imaginario. En éste, una figura central con piernas cruzadas, es sostenida por otras dos (Fig. 219). El atuendo de los personajes que la apresan ha sido identificado por Pinedo como corazas de combate³⁸² y podríamos estar asistiendo a una captura de un cautivo musulmán, de cuya presencia en este monasterio benedictino en tiempos románicos tenemos conocimiento³⁸³. La posición de la figura central, con las piernas cruzadas, podría estar adoptando la postura de sentarse *a la turca*, presente en el arte islámico del momento y que, en ocasiones, sirvió para representar al musulmán, aunque también aparece asociada a la figura de David y los músicos, por lo que no es un elemento exclusivo de identificación del musulmán³⁸⁴. El capitel paralelo de la misma puerta presenta otras dos figuras apresando sendos leones con sogas (Fig. 220). Quizá se trate de una versión metafórica de la misma idea de cautividad y de dominio sobre el enemigo y el mal. En todo caso, ambos capiteles aparecen emparejados en la puerta, así como unificados por la temática y por el collarino decorado de sogueado, marco idóneo para estas escenas de aprisionamiento y dominación.

La postura en cucullas viene a ser la más habitual en las imágenes simiescas, que suelen adaptarse a los ángulos del capitel apoyando sus cuatro extremidades a la misma altura y presentando ciertas similitudes con los atlantes que aparecían agachados, acusando el peso de su carga (Figs. 152, 160 y 164). En la iglesia del castillo de Loarre encontramos un curioso tema donde una figura central agarra a dos simios en esta postura (Fig. 221). Su extraño tocado y gruesos labios negroides vinculan esta representación con la imagen del musulmán. Además, la postura del cuadrúmano es adaptada en ocasiones por representaciones humanas que ven unidos sus tobillos por grilletes. Así, en la iglesia de San Millán de Segovia son varios los personajes que adoptan esta postura con ataduras en sus pies bestiales (Figs. 222 y 223). La posición en cucullas salta así de la imagen animal a la humana con la intención aparente de igualar estas representaciones o acercarlas mediante equivalencias representativas. Este recurso se hace especialmente claro en el claustro de Ripoll, donde hallamos a unos simios ataviados con un atuendo curiosamente decorado (Fig. 224) en idéntica postura que las figuras colindantes humanas y barbadas (Fig. 225), cuya condenación eterna se hace patente por las ataduras, y su indumentaria, decorada con cenefas y perlado, parece intencionadamente orientalizante. La alternancia de simios y hombres, y de cadenas terrenales y espirituales, parece tener como objetivo la enunciación de un discurso en dos planos donde todo acto terrenal tiene su trasposición escatológica y donde los cautivos musulmanes se igualan con los condenados al infierno.

Por otro lado, la característica postura en cucullas, propia de gran parte de los simios analizados y de algunos atlantes, es adoptada por otras figuras humanas. Así, en el pórtico Sainte Marie de Oloron, donde veíamos a los cautivos musulmanes sostener el peso del parteluz, encontramos varias figuras que se tiran de la barba en esa posición (Fig. 226). Este

³⁸² Pinedo (1930), pp. 134-135, 141.

³⁸³ Porter (1928), p. 94.

³⁸⁴ Sobre la forma de sentarse *a la turca* ver el Capítulo V, apartado 2. 5.

gesto se asocia a los musulmanes en otras representaciones, como veremos al final de este capítulo. Saint Bertrand de Comminges, otra iglesia pirenaica francesa, contiene figuras humanas en cuclillas haciendo evidente su estado salvaje y bestial aun siendo hombres (Fig. 227). Así, la postura se asocia indistintamente a atlantes, simios y figuras humanas. En San Salvador de Sepúlveda el propio demonio toma esta posición con ciertas reminiscencias del atlante (Fig. 228), mientras en la iglesia de Santos Justo y Pastor de la misma localidad será un atlante simiesco quien la adopte para sostener con los hombros el peso del cimacio del capitel (Fig. 229). Por otro lado, parece que simio y cautividad fueron elementos indisociables, por lo que en la iglesia del Salvador una cabeza de mono se acompaña de una triple sogá en un sorprendente ejercicio de reduccionismo simbólico (Fig. 230). Otros simios analizados en capítulos anteriores presentaban elementos que podían relacionarlos con los musulmanes, como el mono que se sirve de su característica postura en cuclillas para cargar una ballesta en el claustro de Moissac (Fig. 231).

Varios estudiosos han encontrado referencias al Islam en representaciones simiescas. Lejeune y Stiennon interpretan una figura del transepto de la catedral de Braga como Roldán con su olifante llevando a dos musulmanes bajo la forma de cuadrúmanos amarrados al cuello³⁸⁵. En Saint Gilles du Gard el simio aparece duplicado y atado con sogá junto a un camello³⁸⁶. El contenido antiislámico de esta portada³⁸⁷ y el simbolismo del camello como representación de Arabia³⁸⁸ permiten entrever una referencia al Islam. También en Jaca existe una metopa con un camello junto a un simio aprisionado³⁸⁹. Este mamífero del desierto fue conocido en el mundo cristiano tanto a través de su representación en el arte islámico, como por su introducción en Europa desde regiones musulmanas (norteafricanas y orientales), siendo acarreado como un botín de guerra en las cruzadas, según indica la *Historia Anónima de la Primera Cruzada*³⁹⁰.

Glass relaciona la imagen del simio con el Islam desde una perspectiva realista, indicando que su aparición en el románico toscano (así como en el francés y el hispano) se debió a la llegada de simios y de sus entrenadores orientales a través de las rutas marítimas de las cruzadas³⁹¹. Por su parte, Camille ha estudiado cómo la imagen del negro y la del simio conservan intencionadas similitudes en ciertos manuscritos ilustrados bajomedievales³⁹². De especial interés para esta cronología es un detalle del *Mapamundi de Hereford* (c. 1290)³⁹³. En éste, encontramos unos judíos idólatras (identificados por la palabra

³⁸⁵ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig. 79.

³⁸⁶ Weisbach (1949), p. 176.

³⁸⁷ Trivellone (2005) pp. 36- 39.

³⁸⁸ The Book of Beasts (ed. 1969), pp. 79-80.

³⁸⁹ Gómez Moreno (1934), p. 73.

³⁹⁰ El camello forma parte del botín de guerra de los francos en las cruzadas, *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), tercer relato, 9, pp. 50-51, se habla de oro, plata, caballos, asnos, camellos, corderos, vacas "y muchas otras cosas que desconocemos", dice el cronista. Otra referencia en el quinto relato, 12, pp. 66-67.

³⁹¹ Glass (1997), p. 34.

³⁹² Camille (1998), pp. 280-281.

³⁹³ Lincoln, Catedral de Hereford.

"Judei") adorando a un simio como un ídolo subido a un plinto (Fig. 232). Junto a éste aparece la palabra "Mahum", uno de los nombres medievales empleados para aludir al Profeta del Islam según Strickland, aunque el término es controvertido³⁹⁴. En todo caso, no es la única ilustración en la que el simio aparece como ídolo de los *infieles*. Una Biblia Moralizada conservada en Viena (c. 1220)³⁹⁵ lleva a cabo una actualización bíblica identificando a los musulmanes con los filisteos. El templo del Arca de la Alianza aparece presidido en su altar por un mono (Fig. 233), del que el texto indica: "Aquí llegan los sarracenos con el arca que han tomado y la colocan en la mezquita junto a un de sus dioses que lleva por nombre Dagon"³⁹⁶. Así, la imagen del simio como evocación demoníaca se relaciona con los musulmanes a diversos niveles.

La referencia de algunos simios a los enemigos religiosos, patente a través del tipo de ataduras que los aprisionan, constituye un nuevo ejemplo de ambivalencia simbólica donde los enemigos terrenales son identificados con los rivales espirituales, con el propio enemigo de Dios. La significación concedida a las ataduras y cadenas en la literatura denota idénticos paralelismos entre la condenación mundana y la pena eterna. Gonzalo de Berceo vuelve a ofrecernos claves interpretativas para las ataduras de las figuras, asociando insistentemente las cadenas y los hierros a la cautividad en la guerra contra el Islam³⁹⁷, y otros tipos de trabazones como sogas, redes y lazos con la condena infernal³⁹⁸. En *Los Signos del Juicio Final*, el poeta llega a hablar de cadenas ardientes y de fuertes dogales³⁹⁹. El arte presenta similitudes con estas atribuciones, pues los réprobos aparecen en los infiernos románicos atados con cuerdas⁴⁰⁰, como ilustra el tímpano de Saint Foy de Conques (Fig. 202). Así, las ataduras podrían gozar de una doble dimensión simbólica, indicando condenación terrena y

³⁹⁴ Strickland (2003), p. 166.

³⁹⁵ Österreichische Nationalbibliothek, Viena, MS 2554, fol. 36, reproducido y comentado por *Ibidem.*, p. 171, Fig. 81.

³⁹⁶ "Ici uient li Sarrazin si prennent larche qe il auoient conquise et la mettent en lor mahomeri delez un de lor deu q' auoit nom Dagon" *Ibidem.*, pp. 171-172, notas 80 y 81.

³⁹⁷ La idea de la cautividad es insistentemente vinculada a las ataduras y especialmente a las cadenas de hierro: "Cayó en malas manos el peón esforçado, /fo a Medina Célima en cadena levado, /metiéronlo en cárcel de fierros bien cargado, /en logar muy estrecho de tapias bien cercado. /Dávanli presón mala los moros renegados, /coitávalo la fame e los fierros pesados"; Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *Vida de Santo Domingo de Silos*, 646-647, pp. 469.

³⁹⁸ En los Milagros de Nuestra Señora se hace alusión a los "lazos mortales" al hablar de un pecador, *Ibidem.*, *Los Milagros de Nuestra Señora, El Monje y San Pedro*, 167, p. 32. Se trata de un recurso constante, pues también del alma del labrador avaro, Gonzalo dice "de pies e de manos con sogas bien atada", *Ibidem.*, *Los Milagros de Nuestra Señora, El Labrador avaro*, 279, p. 51. Habla también de las "malas redes" que la virgen echa a los que pecan, *Ibidem.*, *Los Milagros de Nuestra Señora, La Iglesia Profanada*, 411, p. 75. Llega a identificarse directamente "lazo" con pecado: "Non ayades nul miedo de caer en porfazo [deshonra], bien vos ha Dios guardada de caer en ese lazo"; *Ibidem.*, *Los Milagros de Nuestra Señora, La Abadesa Preñada*, 532, p. 95. Teófilo, tras caer en pecado y renegar de Cristo le dice a la Virgen, "mal está mi alma, Señora, enredada"; *Ibidem.*, *Los Milagros de Nuestra Señora, El Milagro de Teófilo*, 817, p. 138.

³⁹⁹ "Prestos serán los ángeles, ángeles infernales, /con cadenas ardientes e con fuertes dogales; /coger los han delante con azotes mortales: /Jesu Christo nos guarde de tales serviciales"; *Ibidem.*, *Los Signos del Juicio Final*, 36, p. 206. Santo Domingo dice a un rey pecador "en cadena te tiene el mortal enemigo"; *Vida de Santo Domingo de Silos*, 151, p. 396.

⁴⁰⁰ Huerta Huerta (2006), p. 111.

eterna, si bien, tanto en el arte como en la literatura, se aprecian claras diferencias entre las sogas, referentes al mundo infernal, y los grilletes procedentes del ámbito cotidiano.

Nos hallamos así ante una serie de indicadores que permiten establecer vínculos entre las imágenes de atlantes, prisioneros y simios con los cautivos musulmanes. Los grilletes y cadenas de hierro apuntan más directamente a prisioneros de guerra, que requerían de amarres resistentes para largos desplazamientos; mientras las cuerdas y sogas parecen más vinculadas a la condenación de ultratumba. Así, mientras algunos de los simios analizados presentan elementos que dejan entrever su referencia al prisionero enemigo (Figs. 180, 192-194, 199, 211-213, 215, 222-226, 229, 231-233), muchos otros ejemplos portan sogas y ataduras genéricas, y remiten a la condenación infernal sin que se pueda distinguir la existencia de una alusión explícita al Islam (Figs. 200-206, 208-210, 214, 216, 217, 221, 227, 228 y 230). Son así los atributos de cautivos y atlantes, y sus modos de aprisionamiento, los que permiten reconocer en algunas imágenes de simios una referencia al enemigo religioso.

Pero la alternancia de figuras humanas y bestiales que presentan el encadenamiento de pies o manos revela la pertenencia de estas representaciones a un campo semántico común y su referencia simultánea a la esclavitud del cuerpo y del alma del enemigo religioso. La incorporación de rasgos simiescos a la imagen del cautivo y el atlante, y la adopción por parte del simio de las ataduras de aquellos, responde a la voluntad de conceder una dimensión escatológica al cautiverio del enemigo. La continua demonización del musulmán en las fuentes escritas justifica esta ambivalencia, pues se concilia la idea del demonio con la del enemigo religioso, del mismo modo que simios y atlantes intercambian sus rasgos representativos. Además, la imagen del simio permite encarnar la noción de los musulmanes como un pueblo bestial, abandonado a los instintos y salvaje, en cierto sentido. Sabemos que los cantares de gesta franceses suelen identificar al *sarraceno* con el salvaje. La figura del salvaje, que hace su tímida aparición en tiempos románicos, responde a la imagen del individuo no adaptado a los comportamientos sociales y cívicos, marginado de la vida en sociedad y de sus convencionalismos. El *sarraceno* épico aparece descrito frecuentemente conforme a esos rasgos que le confieren un carácter demoníaco al estar fuera del orden establecido⁴⁰¹. Por ello portan armas rústicas como el mazo o el martillo⁴⁰², a veces van desnudos⁴⁰³ y viven en cavernas⁴⁰⁴, además de emitir alaridos bestiales⁴⁰⁵.

Otras fuentes cultas, principalmente eclesiásticas, construyeron una imagen del enemigo religioso íntimamente relacionada con la del demonio. Desde el s. IX el poder musulmán era comparado con la bestia del *Apocalipsis*, llegándose a identificar a ésta última, cuyo número es el 666, con el mismo Profeta del Islam por haber muerto ese año, como se

⁴⁰¹ Bancourt (1982) Vol. I, p. 74.

⁴⁰² Ejemplos en la *Chanson d'Aiol*, Aiol (ed. 1877), v. 3990, p. 116 y *Fierabras*, Fierabras (1966), v. 4900, p.148; ambos de la segunda mitad del s. XII.

⁴⁰³ Es el caso de Tournebeuf en Aiol (ed. 1877), v. 3985, p. 116 "N'avoit nul drap sor lui, n'ert pas vestis".

⁴⁰⁴ Bancourt (1982), v. 4901, p. 143.

⁴⁰⁵ *Ibidem*. Vol. I, p. 67.

creía erróneamente⁴⁰⁶. Pedro el Venerable calificaba a Mahoma como principal precursor del Anticristo y discípulo elegido del diablo⁴⁰⁷, mientras San Bernardo y San Norberto, coincidían en señalar que el Anticristo ya había nacido⁴⁰⁸, refiriéndose al poder musulmán. En la obra cluniacense aparecía como eje temático central la lucha contra los distintos avatares del Anticristo: los herejes, los judíos y los *sarracenos*. También en las *Vidas* abacales (género que representa un 80% de la producción literaria cluniacense hasta 1120) nació una demonología que se convirtió en el tema hagiográfico principal⁴⁰⁹, relacionándose frecuentemente al demonio con los *infieles*. Fue Álvaro de Córdoba el primero en hacer esa asociación que quedaría largo tiempo en el imaginario colectivo⁴¹⁰.

Así, la continua y casi obsesiva vinculación del musulmán con el demonio explica que la imagen del musulmán apresado adquiriera rasgos simiescos y demoníacos en determinadas ocasiones. Las ataduras, grilletes y cadenas son elementos poco ambiguos, resaltados en imágenes y textos como propios de los prisioneros musulmanes e, incluso, judíos⁴¹¹, razón por la que algunas de estas imágenes ofrecen indicios para ser interpretadas como la representación de los enemigos religiosos caídos en cautividad, exhibidos en los templos como un trofeo.

6. GESTUALIDAD, FEALDAD Y FISONOMÍA: SUS CONNOTACIONES MORALES Y SU APLICACIÓN A LA IMAGEN DEL MUSULMÁN

En el transcurso de este estudio han ido apareciendo distintos elementos asociados a representaciones humanas y animales referentes a los musulmanes, que pueden ser constitutivos de aspectos definitorios de su imagen, como algunos gestos y rasgos fisonómicos ya enumerados, tales que el acto de taparse los oídos o los rasgos negroides. Otros gestos y características físicas aparecen asociados a la imagen del musulmán. Estos rasgos tuvieron un valor en sí mismos y revistieron a las figuras de connotaciones morales, siendo un simple gesto o un adjetivo corporal capaz de esclarecer el significado de escenas enteras, que cobran sentido gracias a los aspectos mímicos y atributos físicos de las figuras. Resulta preciso así adentrarse en el estudio de la gestualidad y de los valores morales aparejados a los conceptos de belleza y fealdad, resultando especialmente útiles para comprender el significado de numerosas representaciones bestiales, monstruosas y humanas. Estos aspectos atañen particularmente a la representación del enemigo religioso.

⁴⁰⁶ Sénac (1983), p. 31. Según este autor, una *Vida de Mahoma* redactada en el s. IX realizaba esta afirmación.

⁴⁰⁷ Así aparece en la rúbrica que precede a su *Summa* en el Manuscrito del Arsenal en 1162, según Iogna Prat (1998), 341.

⁴⁰⁸ Cohn (1962), p. 66.

⁴⁰⁹ Sénac (1983), pp. 109-111.

⁴¹⁰ "Precisamente porque el diablo, su inspirador, fue creado el primero que manifestó la substancia en la naturaleza de las cosas" Álvaro de Córdoba (ed. 1996) *Induculus Luminosus*, 27, pp. 156-157; Sobre Mahoma y el Anticristo: 21, p. 139. Cohn (1962), p. 313, nota 18, vincula estas ideas con las mismas asociaciones posteriores de San Bernardo y San Vicente Ferrer.

⁴¹¹ En época bajomedieval existen ilustraciones hispanas donde los judíos reciben como elemento característico las pesadas cadenas con que sus pies aparece lastrados, Rodríguez Barral (2007 a), pp. 202-203.

6. 1. LA GESTICULACIÓN EN EL ARTE DE ÉPOCA ROMÁNICA

Algunos estudios monográficos sobre la gestualidad en el arte medieval han servido para entender en mayor profundidad el significado y la intencionalidad de las imágenes en función de los gestos de las figuras. De especial importancia resulta el trabajo de J. C. Schmitt, al demostrar la gran relevancia que adquieren los gestos en la imagen, especialmente el s. XII, siendo éstos determinantes para su interpretación⁴¹². Sus observaciones son importantes para el estudio de la escultura románica, tanto de las grandes empresas artísticas como de los ejemplos rurales, donde la talla tosca y esquemática cobra significado al caracterizar a las figuras con gestos concretos. En cierta medida, la preocupación e interés por destacar ciertos rasgos los hace aun más significativos allí donde las limitaciones técnicas pusieron el cincel al servicio exclusivo de los mensajes.

En el arte occidental plenomedieval se observa una directa relación entre gesto y actitud o acción, representando aquél una cualidad moral e interna, conforme al concepto de "figuratio" prefijado por las autoridades eclesiásticas⁴¹³. Del análisis de Schmitt se desprende que la gesticulación pronunciada que saca a la figura de la serenidad conlleva connotaciones negativas y es, por tanto, propia de figuras pertenecientes a un grupo inferior dentro de los valores morales o jerárquicos que se están representando⁴¹⁴. Los estudios de Garnier también demuestran que las actitudes inestables y dinámicas son adoptadas por los seres negativos, por lo que la consideración tradicional de algunas figuras como burlescas y el carácter inocuo atribuido a las representaciones de juglares, pierden sentido a la luz del análisis exhaustivo de las imágenes de esta época⁴¹⁵. La gesticulación es propia de personajes maléficos, demonios y poseídos, cuya mímica los relega automáticamente a un plano denostado por el arte y los textos⁴¹⁶. En cierto sentido, estos aspectos ya fueron intuitos por Weisbach cuando decía: "en el infierno reinan la agitación y el desasosiego. Lo diabólico y el mal se manifiestan en una movilidad brusca, que a veces llega a lo furioso. El infierno es la sede de lo tumultuario y caótico"⁴¹⁷.

La gesticulación viene a ser el testimonio físico de la maldición del pecado⁴¹⁸ y llega a equiparar a su portador con las bestias, asociándose frecuentemente con los vicios más

⁴¹² Schmitt (1990), p. 177.

⁴¹³ Gesto y actitud forman parte del concepto de "figuratio", que se convierten en la definición canónica reproducida por los autores eclesiásticos de los siglos XI y XII; *Ibidem.*, pp. 177-180, existe incluso una clasificación de los gestos por Hugo de San Víctor.

⁴¹⁴ *Ibidem.*, pp. 127-128.

⁴¹⁵ Garnier considera, así, que las figuras habitualmente consideradas burlescas en los siglos XI y XII no son simplemente eso, por tener el desequilibrio de la posición unas connotaciones bien precisas, que van más allá de la fantasía y de las "drôleries", para "alcanzar la expresión de valores vitales", disociándolas completamente de los "divertimientos gratuitos", igual que la posición de danza, inestable y curvada, como la de Salomé, tiene connotaciones negativas, Garnier (1982), pp. 120-122.

⁴¹⁶ Schmitt (1990), pp. 128-129, y en la documentación, pp. 139-140.

⁴¹⁷ Weisbach (1949), p. 156.

⁴¹⁸ Le Goff (2009), p. 210-

condenados como la lujuria y el orgullo⁴¹⁹. En el estudio específico de las representaciones guerreras desarrollado por Raynaud también se observa que la gestualidad y las deformaciones del rostro se corresponden con anomalías psicológicas, morales, sociales y religiosas⁴²⁰, siendo frecuentemente aparejadas a los guerreros musulmanes y a sus jefes militares rasgos como el de la boca abierta, mientras los personajes positivos presentan los labios cerrados y apretados, independientemente de la acción que estén llevando a cabo⁴²¹.

En el mundo hispano también la gesticulación fue un atributo maléfico, especialmente explotado por la pluma de Gonzalo de Berceo. Sus apariciones demoníacas resultan muy elocuentes para entender el valor que la mímica adquiere en la mentalidad plenomedieval. Cuando el diablo se aparece bajo forma de toro a un monje ebrio "Facieli gestos malos la cosa diablada", con "el cejo [mirada] demudando"⁴²². Tan expresiva resulta la gesticulación exagerada y antiestética, que cuando el bien vence por intervención de la Virgen, el diablo "Desfizo la figura, empezó a foïr"⁴²³. Otros versos de Berceo hablan de un poseído cuya diabólica condición se manifiesta a través de la gesticulación "fazié el enfermo muchas malas figuras"⁴²⁴. De alguna manera, la gesticulación viene a ser el indicio que determina la posesión demoníaca del individuo y se asimila a las blasfemias: "La boca li torciendo, las espumas echando, /faziendo gestos feos, feos dichos hablando"⁴²⁵.

Los valores peyorativos registrados respecto a la gesticulación no pueden sino desvelar el carácter negativo de numerosas figuras románicas de apariencia burlesca, situadas generalmente en los canecillos, donde se acusa un particular histrionismo. Así, la mueca excesiva del rostro de un canecillo de Santillana del Mar (Fig. 234), con exagerada mandíbula desdentada y orejas altas, subraya el carácter negativo del personaje que roza la bestialidad. Otro tanto puede decirse del negro de rostro contorsionado que hemos visto en San Pedro de Caracena (Fig. 135), donde los rasgos negroides restringen el carácter demoníaco de los gestos a su identidad musulmana. El arte francés ofrece muchas de estas caras cuyo pecado se materializa en las contorsiones faciales. Saint Étienne de Cahors contiene un gran número de ellas, como la que tuerce su boca al tiempo que guiña un ojo (Fig. 235). La abadía de Moissac presenta otro buen conjunto de estos rostros, algunos con la boca abierta insinuando un grito (Fig. 236). Así, este tipo de imágenes no nacieron con el fin de divertir a las gentes ni de decorar las iglesias, pues las claves internas del lenguaje figurativo románico revelan la función específica de representar el mal.

⁴¹⁹ Weisbach (1949), pp. 137, 140-149, según deduce de los escritos de Guillaume de Tyr y de Hugo de San Víctor.

⁴²⁰ Raynaud (1990), pp. 133-135.

⁴²¹ *Ibidem.*, p. 145.

⁴²² Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *Los Milagros de Nuestra Señora, El Monje Borracho*, 466-467, p. 85.

⁴²³ *Ibidem.*, *Los Milagros de Nuestra Señora, El Monje Borracho*, 480, p. 87.

⁴²⁴ *Ibidem.*, *Vida de San Millán de la Cogolla*, 158, p. 324. San Millán se ve más adelante tentado por demonios que "fazién malas figuras por a él desmedir", 202, p. 330

⁴²⁵ *Ibidem.*, *Vida de Sato Domingo de Silos*, 690, p. 475.

6. 2. LOS VALORES MORALES APAREJADOS A LA BELLEZA Y A LA FEALDAD EN EL ROMÁNICO

En cierto sentido, la gesticulación excesiva se equipara a la fealdad, siendo ésta portadora de valores negativos. A pesar del carácter simbólico del arte románico, que desatiende el realismo en beneficio de la expresión de mensajes morales, se aprecian en éste unos conceptos de belleza y de fealdad íntimamente ligados a la serenidad y desequilibrio de las figuras. La evolución artística de las representaciones de la *Psychomachia*, la lucha de la virtud contra el vicio, resultan reveladoras de este aspecto. La belleza idealizada de la virtud viene a contrastar de modo evidente con la grotesca fealdad del vicio, siendo ambas, belleza y fealdad, abstracciones que adquieren especial importancia en la iconografía románica⁴²⁶.

Algunos autores han relacionado la moralización de la apariencia física en el románico con la mentalidad destilada de la Reforma Gregoriana, que pone en valor la belleza racional de las obras humanas en oposición a la naturaleza demoníaca, promoviendo un arte donde la fealdad se reserva para la representación de las fuerzas infernales y de los personajes negativos⁴²⁷. La mentalidad del periodo, también en el mundo hispano, tendió hacia la consideración del rostro como espejo del carácter y del alma⁴²⁸. En las ilustraciones de los manuscritos ilustrados del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana (siglos IX a XIII) se ha destacado una clara caracterización de lo bueno como bello y del mal como antiestético⁴²⁹. Ya entonces la entidad de lo feo se define en su oposición a lo bello, como ocurre con el mal en oposición al bien. Los valores sociales fueron coherentes con estas nociones, pues monarcas y nobles eran elogiados y descritos como bellos personajes en los siglos centrales de la Edad Media, especialmente en los reinos latinos occidentales donde nobleza y belleza iban de la mano⁴³⁰. Los romances de Antigüedad del s. XIII conservaron esta idea, incidiendo en la fealdad de los personajes negativos⁴³¹.

Obviamente, la equiparación de lo bueno y lo bello no es original de este tiempo y es propiamente característica de la filosofía y el arte griegos de época Clásica, manifestándose en el concepto de *ethos* en oposición al *pathos*, o expresión de sentimientos, y en la creación de unas figuras humanas de actitud contenida e introspectiva. Pero la deificación de la belleza corpórea del arte griego dista mucho del concepto medieval de belleza, que se desliga de todo aspecto sensual. La belleza en el románico es más una cuestión de equilibrio de las figuras y de contención, una belleza geométrica creada en oposición a la voluptuosidad del cuerpo humano. La literatura monástica, profundamente misógina, vio en la mujer los apéndices tentadores del demonio y alertó enfáticamente contra los atractivos

⁴²⁶ Norman (1988), p. 39.

⁴²⁷ Wirth (1999), p. 377.

⁴²⁸ Siendo más característico de la alta Edad Media, pues esta noción se diluye progresivamente en época bajomedieval, Averkorn (2000), p. 30. También en el pensamiento musulmán occidental la belleza y la fealdad tenían valores morales aparejados, siendo la fealdad manifestación de vicios o defectos, Gonzalez (2000), p. 152.

⁴²⁹ Klinka (2000), pp. 239-261.

⁴³⁰ Llamas Pombo (2000), p. 241.

⁴³¹ Logie (2000), p. 356.

corpóreos, de lo que se haría eco la literatura medieval estableciendo una diferenciación entre dos bellezas: la peligrosa y "salvaje", y la belleza espiritual⁴³². Por su parte, la fealdad física no suscitó tales digresiones, siendo siempre indicadora de maldad y reflejo evidente de la oscuridad del alma⁴³³. Ello no implica necesariamente la consideración de malvado para toda persona que no fuera bella por aquel entonces, sino la expresión de ese valor en el arte cuando la figura había sido trazada con particular gesticulación y fealdad.

La belleza hierática y rígida del románico fue atributo y metáfora de la divinidad en función de la exégesis bíblica contemporánea que plantea un sentido anagógico en la perfecta concordancia de forma y contenido⁴³⁴. Por esta razón, la idealización en el románico, no exenta de convencionalismos, se reserva a personajes sagrados, mientras asistimos a la plasmación de la belleza sensual y "peligrosa" bajo formas grotescas, como se ha observado en este capítulo en las imágenes de la lujuria. De este modo, la forma es expresión de un contenido moral, y no se corresponde con el mundo de las apariencias sino con el de los valores inmateriales.

6. 3. HISTRIONISMO Y FEALDAD DE LA IMAGEN DEL MUSULMÁN Y OTROS RASGOS FISONÓMICOS ATRIBUIDOS AL MISMO.

Como cabe esperar de lo indicado en las páginas precedentes, los musulmanes serán exponente de gestualidad y fealdad en el arte y en las fuentes cristianas occidentales. Se ha señalado la existencia de algunas representaciones del Anticristo en los Beatos con ciertos rasgos de fealdad que vienen a vincularlos con Mahoma y el Islam⁴³⁵. La nariz grande, los ojos saltones y los labios gruesos son elementos reconocidos como identificadores del musulmán en representaciones guerreras, así como las arrugas de expresión y el color oscuro de la piel, rasgo de fealdad dentro de los valores estéticos cristianos occidentales⁴³⁶. Ya hemos visto cómo el busto del monasterio de Irache (Fig. 136), además de exagerar el semblante de negro acusaba especialmente los rasgos de expresión. Otras figuras de canecillos reciben profundas líneas en el rostro, como en Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta donde dichos trazos vuelven a conducir a la figura hacia la bestialidad evidenciando su vileza moral (Fig. 237).

Algunos estudios sobre los frescos franceses de temática de cruzada, de época tardo-románica, revelan la particular fealdad atribuida a los musulmanes, adquiriendo rostros

⁴³² En los romances de Antigüedad, Logie (2000), p. 367; patente en la obra de Chretien de Troyes, Houdeville (2000), p. 237.

⁴³³ Sirva de ejemplo la *Crónica Anónima del Monasterio de Sahagún* donde candidato del rey Alfonso I de Aragón para asumir el cargo de abad es denominado Giraldo Diábolo, del que se dice que ejemplifica el proverbio "El rostro atestigua la personalidad", y era feo "torpe, cruel y fijo en la muerte segunda", tras lo que se incide en su alianza con Satán; recogido por Barkai (1984), p. 126.

⁴³⁴ Moralejo Álvarez (1994/2004), p. 301.

⁴³⁵ Wright (1995), pp. 40-52.

⁴³⁶ Raynaud (1990), pp. 151-153.

histriónicos y gesticulantes que contrastan con la majestad serena del caballero cristiano⁴³⁷. La desgracia física atribuida al musulmán, lo mismo que la bestialidad, ejemplifica con especial fortuna el establecimiento de correspondencias directas entre la apariencia exterior y la dimensión moral del individuo. Así, conforme fue adquiriendo mayor importancia la guerra contra el Islam, mayor fue su demonización, concretándose en unos clichés representativos que divulgaron los rasgos morales atribuidos al enemigo. Para entender la importancia de ciertos gestos y rasgos asociados a los musulmanes en el arte, conviene profundizar en el aspecto físico que se les atribuía en las fuentes escritas, pues su fealdad alcanza un carácter casi proverbial, determinando su imagen artística.

La *Historia Turpini* (c. 1130) describe el ídolo de Mahoma con rasgos grotescos, siendo monstruosamente grande e hinchado cual mujer embarazada, manifestando con ello su impureza⁴³⁸. Los cantares de gesta serán los más prolijos en la distorsión física de los enemigos religiosos y de sus ídolos. La *Canción de Roldán* inicia esta tendencia con la descripción de Falsarón, hermano del rey Marsiles, el cual: “Entre los ojos tiene muy ancha la frente, /Más de medio pie puede uno en ella medir”⁴³⁹. La frente abombada del busto de negro del monasterio de Irache (Fig. 136) brinda una afortunada correspondencia con esta descripción. Otra cabeza de negro en la ermita de la Soledad de Caltañazor (Fig. 238) presenta una particular separación de los ojos propiciada por la gran anchura de la nariz que se une con la frente, lo mismo que el curioso busto de Vizcaínos de la Sierra (Fig. 239), a medio camino entre la animalidad, por sus fauces, y la humanidad, por sus rizados cabellos. Aunque recojo estas imágenes a modo de ilustración sin insinuar su inspiración en la *Canción de Roldán*, conviene recordar que la imagen del negro evoca al enemigo religioso en este contexto.

Los musulmanes adoptan tal fealdad en los poemas épicos que ésta adquiere el grado de caricatura, perteneciendo al ámbito de lo fantástico, sin depender ya en ninguna proporción de la realidad. Destacan descripciones inverosímiles como la de Agolafre en *Fierabras* (c. 1170), que tiene los ojos en la parte posterior de la cabeza y sus orejas son tan inmensas que las emplea como abrigo cuando el frío acecha⁴⁴⁰. Estas grandes orejas derivan en cierta medida de las figuras míticas de los Panotii, seres procedentes de tierras extrañas según la literatura de viajes, que en el tímpano de Vézelay se identifican con los musulmanes a convertir en las cruzadas, como se ha visto al inicio de este capítulo⁴⁴¹. La arquivolta de San Salvador de Leyre presenta a un personaje de inmensas orejas e histriónica gesticulación (Fig. 240), que podría evocar al enemigo religioso al aparecer con las piernas cruzadas, con ciertas reminiscencias de la manera de sentarse *a la turca*. Ésta es característica de la

⁴³⁷ Deschamps (1947), p. 470; Curzi (2007 c), p. 534-545.

⁴³⁸ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. IV, pp. 427-428.

⁴³⁹ Canción de Roldán (ed. 1959), vv. 1217-1218, p. 73.

⁴⁴⁰ Fierabras (ed. 1966), vv. 4748-4752, p. 143.

⁴⁴¹ Katzenellenbogen (1944), p. 141; Strickland (2003), pp. 159-160.

representación de los gobernantes en el arte hispanomusulmán y se adopta en la iconografía hispánica desde el s. XI para evocar al enemigo religioso⁴⁴².

Otros musulmanes épicos, como Cordaglon en la *Chivalerie d'Ogier*, disponen de dos bocas, dos narices y cuatro brazos⁴⁴³. De nuevo encontramos cabezas en los canecillos que recogen esta multiplicidad de componentes faciales, adaptada al rostro del negro en San Pedro de Caracena (Fig. 241) y en la ermita de Campisábalos (Fig. 242). Y de nuevo, existen reminiscencias escatológicas en esta figuración, pues el Anticristo aparece representado con varios rostros en la miniatura plenomedieval⁴⁴⁴. Es evidente que estas descripciones fantásticas e inverosímiles tenían por objeto divertir a los espectadores, cuya ignorancia no llegaba hasta pretender que el rival religioso tuviera esa apariencia. No obstante, semejantes deformaciones inventadas tenían un trasfondo claro en el que la caricatura venía a ejemplificar la herejía y la demonización del adversario. De ahí su trasposición a la piedra. La representación del enemigo bajo formas fantásticas y bestiales permitía materializar su deformidad moral y así era entendido por el espectador contemporáneo, que sabía leer los mensajes de los relieves. Si estas descripciones cómicas y frívolas del enemigo en los cantares tuvieron cabida en el templo religioso, que no pretendía divertir sino adoctrinar, fue por la capacidad de representar la deformidad moral del Islam en la fealdad de sus acólitos.

El drama de Jean Bodel (c. 1200), el *Jeu de Saint Nicolas*, tuvo un carácter cómico aún más explícito al ser representado con mayor despliegue de recursos teatrales que los cantares de gesta, narrados por un único trovador. En esta obra asistimos al típico episodio en el que los musulmanes increpan a sus ídolos por no haberles propiciado la victoria, mostrando con ello el carácter quebradizo de su falsa fe. Ante los reproches, el ídolo/dios Tervagant empieza a hacer muecas con su rostro monstruoso y llora⁴⁴⁵. Camille supone que fue un actor con máscara dorada quien interpretaba al ídolo⁴⁴⁶. Por lo demás, son frecuentes en las epopeyas los musulmanes gigantes⁴⁴⁷, siendo los cantares épicos la fuente principal empleada por los especialistas para explicar su deformación en el arte⁴⁴⁸.

En las gestas españolas encontramos la misma idea. El *Poema de Fernán González* expone perfectamente las connotaciones peyorativas de la fealdad desde el punto de vista moral, llegando a identificar la falta de belleza con el demonio, indicando que los musulmanes son: “mas feos que Satan con todo su convento, / quando sal del infyerno suzio e carvoniento”⁴⁴⁹.

Así, lo musulmanes portan su herejía en el rostro en forma de desgracia física, rasgos teriomórficos o cualquier tipo de deformación monstruosa. Los casos excepcionales en que la literatura épica describe a un musulmán bello, se refieren a un personaje destinado a

⁴⁴² Sobre la postura a la turca se hablará en el Capítulo IV, apartado 2. 5.

⁴⁴³ *Chevalerie d'Ogier*, vv. 12.104-12.106, Bancourt (1982) Tomo I, p. 76.

⁴⁴⁴ Wright (1995), p. 105, fig. 24; Strickland (2003), p. 214.

⁴⁴⁵ Camille (2000), p. 146.

⁴⁴⁶ *Ibidem.*, p. 147, como los rostros en forma de máscara de la Biblia de Amiens, fig. 40.

⁴⁴⁷ En la *Chanson de Ogier, Aiol, los Saisnes, Mainet, Otinel*, etc.; Bancourt (1982) Vol. I, p. 65.

⁴⁴⁸ Strickland (2003), p. 173; Jones (1942), pp. 204-206.

⁴⁴⁹ *Poema Fernán González* (ed. 1973), XVI, p. 73.

convertirse al cristianismo a lo largo de la historia, ratificando con ello la dimensión moral y religiosa del aspecto físico⁴⁵⁰.

De este modo, el musulmán es feo, deforme y demoníaco en los textos, razón por la que su imagen artística oscila entre lo humano y lo bestial, y entre lo bestial y lo monstruoso. No sorprende, por tanto, encontrar monstruos demoníacos que contienen rasgos negroides como resultado de esta perpetua metamorfosis (Fig. 243), que pone las formas al servicio del contenido.

El musulmán llega a ser antropófago en los cantares épicos como muestra evidente de su animalidad⁴⁵¹. Pero, a pesar del carácter fantástico del retrato del musulmán en la literatura y en el arte, las nociones que llevaron a esta construcción implicaron una verdadera consideración peyorativa de los mismos, haciéndose extensiva a su aspecto físico. Como ejemplo de la pervivencia de estas nociones, un proceso judicial en la localidad de Laguardia, ya en la baja Edad Media, condena a una mujer con severa pena por llamar "cara de moro" a un clérigo⁴⁵². De este modo, además de la deformación de la imagen del enemigo en aras de demonizarlo y difamarlo, se aprecia también una construcción psicológica de los valores estéticos en oposición al *Otro*. La fisonomía del musulmán se haría más fea para el ideal canónico cristiano conforme aumentó la rivalidad, llegando a determinarse los rasgos bellos en oposición a los tenidos por típicamente musulmanes, asociándose la belleza a la blancura de la piel o a los labios finos⁴⁵³.

Pero la fealdad de la imagen artística del musulmán fue manifestación, ante todo, de valores morales, y constituyó un síntoma e instrumento figurativo de su exclusión religiosa. Su fealdad extrema le llevó a la animalidad, pasando de la exclusión de la comunidad religiosa a la propia expulsión de la comunidad humana. De la misma manera, fealdad, monstruosidad y bestialidad son elementos de exclusión social y religiosa en la literatura épica⁴⁵⁴. La animalización y la fealdad del enemigo vienen a ser, por tanto, una consecuencia necesaria de su degradación moral.⁴⁵⁵

6. 3. a. LA BOCA ABIERTA, LOS DIENTES PROMINENTES Y LAS FIGURAS QUE SACAN LA LENGUA

Entre los gestos más negativos señalados por los estudios de gestualidad en el arte del s. XII, destaca el de la boca abierta. Abrir la boca, sonreír y enseñar los dientes son actitudes aparejadas en el arte a figuras de connotaciones demoníacas, y esos gestos manifiestan una directa censura sobre ellas. Los escritos de San Bernardo de Claraval, Hugo de San Víctor y

⁴⁵⁰ Bancourt (1982), Vol. I, p. 62.

⁴⁵¹ *Ibidem.*, Vol. I, pp. 79-80.

⁴⁵² Segura (2005), p. 182.

⁴⁵³ El ideal de belleza femenino entre los nobles hispanos medievales iba aparejado a los labios finos y rojos, Averkorn (2000), pp. 29-30.

⁴⁵⁴ Bancourt (1982) Vol. I, pp. 80, 85.

⁴⁵⁵ Jacques-Pi (2003), sobre la carga moral de la fealdad.

Juan de Salisbury lo atestiguan, en perfecta correspondencia con las imágenes⁴⁵⁶. Garnier indica que los dientes visibles, exagerados o groseros son propios de la imagen de diablos y condenados, acrecentando su aspecto temible y su agresividad⁴⁵⁷. Ya Isidoro de Sevilla indicaba en sus *Etimologías* “quibus gemini procedunt dentes”⁴⁵⁸.

La negatividad de este rasgo se confirma en múltiples imágenes analizadas a lo largo de este estudio, en las que los musulmanes abren su boca y enseñan los dientes. En el Capítulo II veíamos cómo en Cunault un guerrero se enfrentaba con un demonio armado con flecha, probablemente un musulmán, que abría la boca y enseñaba los dientes (Fig. 39 del Capítulo II). El famoso capitel de Estella cuya inscripción identifica a "FERA GUT", presenta al gigante atacando con la boca ostensiblemente abierta (Fig. 41, Capítulo II), y a un jefe musulmán cayendo de su caballo cuya cabeza decapitada presenta la boca abierta mostrando los dientes (Fig. 81 del Capítulo II).

En el Capítulo III observábamos múltiples combates entablados por el caballero cristiano contra la bestia o el mal encarnado en fieras con las fauces abiertas y unos dientes prominentes que evidencian su negatividad y potencial destructivo. En cierto modo, los dientes no parecen tanto un rasgo aparejado a todo tipo de figuras negativas como a aquellas aquejadas de una nefasta agresividad, pues los actos de armas de los soldados cristianos nunca se ilustran con ese gesto. Así, la presentación de los musulmanes en el combate con la boca abierta y los dientes visibles estuvo enfocada a poner de manifiesto su potencial ofensivo. Su crueldad y violencia fue continuamente evocada en las fuentes escritas como argumento de peso para combatirlos⁴⁵⁹. El valor de la agresividad está sin duda ligado a algunas arpías y monstruos de tocado islámico, analizados en páginas precedentes, pues enseñan sus dientes (Figs. 61 y 71), lo mismo que a algunos atlantes (Figs. 157, 166 y 176). El demonio con turbante de la abadía conquense también abre ostensiblemente la boca para enseñar los dientes, hacha en mano (Fig. 72 del Capítulo I). Otras figuras con rasgos que pueden identificarlos con el musulmán, como las que portan el tocado apuntado, presentan igualmente la boca abierta (Figs. 47, 70 y 72) como señal visible de su negatividad, lo mismo que la imagen de Agar en el ideologizado tímpano de San Isidoro de León (Fig. 22).

En las crónicas de cruzada se cita, con frecuencia, el rechinar de los dientes de los enemigos junto con los terribles gritos de guerra y sonidos guturales. La *Historia Anónima de la Primera Cruzada* describe el ataque turco a los francos con continuas referencias al rechinar de los dientes y a los alaridos demoniacos:

"Aussitôt les Turcs commencèrent à grincer des dents, à pousser des huées et des cris retentissants, répétant je ne sais quel mot diabolique dans leur langue.
Le sage Bohémond, voyant ces innombrables Turcs poussant au loin des

⁴⁵⁶ Schmitt (1990), pp. 152-153. Hugo de San Víctor, tras censurar varios gestos indica que el rostro es el espejo de la disciplina “disciplinae speculum”, y Juan de Salisbury censura igualmente la gestualidad humana, *Ibidem.*, p. 186.

⁴⁵⁷ Garnier (1982), p. 136.

⁴⁵⁸ Isidori Hispalensis Episcopi (ed. 1966) *Etimologías*, Libro XI, 3, v. 7.

⁴⁵⁹ Iogna Prat (1998), p. 339-343. Sobre las distintas fuentes que achacan la crueldad a los musulmanes se ha hablado en el Capítulo I, apartado 2. 3.

clameurs et criant d'une voix démoniaque fit aussitôt descendre les chevaliers de leurs montures et dresser rapidement les tentes"⁴⁶⁰.

Parece que con los alaridos y la voz demoníaca se referían al grito de guerra "Allah akbar", Dios es grande, también citado por Raúl de Caen en la *Gesta Trancedi* como "Allachibar"⁴⁶¹. En otros pasajes, los gritos *sarracenos* constituyen un anticipo de su crueldad:

"En voyant arriver le comte et Bohémond à la tête de cette troupe, ils se mirent à grincer des dents, à pousser des huées et des grands cris, puis enveloppèrent les nôtres, les criblèrent de javelots et de flèches, les blessèrent et les sabrèrent cruellement"⁴⁶².

Del mismo modo, los simios que muestran la boca abierta parecen representar los gritos y alaridos que emiten, en calidad de salvajes y quizá, de seres crueles (Figs. 192-194, 203, 205, 206-208, 210, 213, 214 y 224). Pero los dientes visibles también se citan en los cantares de gesta en relación con la oscuridad de la piel. Son frecuentes los *sarracenos* que presentan dientes desmesurados, que a veces echan espumarajos "como una bestia enardecida a la que persiguen los perros en el bosque espeso", o bien haciéndolos chasquear como martillos⁴⁶³. Generalmente, los dientes grandes y amenazantes se atribuyen a los musulmanes negros, cuyo oscuro color contrasta con la blancura de sus dientes. En la *Chanson de Roland* el ejército de Marganice está formado por etíopes "más negros que la tinta" y que no tiene blancos más que los dientes: "Grant unt les nees e lles oreilles...", "Ki plus sunt neirs que nen est arrement/ Ne n'unt de blanc ne mais que sul les denz"⁴⁶⁴. En *Huon de Bordeaux* se añade a la piel "negra como la tinta" los dientes de un pie de largos⁴⁶⁵. El tópico del negro gigante o monstruoso, cuya negra piel contrasta con los blancos dientes, está también presente en la leyenda del rey Arturo⁴⁶⁶. Las distintas cabezas de negro que muestran ostensiblemente la dentadura ejemplificaban con toda seguridad, mediante la policromía, el contraste de su oscura piel con los dientes blancos (Figs. 137, 241, 242 y 243). Este aspecto resulta muy evidente en la cabeza de negro de Bahabón de Esgueva que tiene una dentadura desmesurada (Fig. 247). La crueldad pudo estar aparejada a este rasgo, lo mismo que la boca abierta de las cabezas de negro hizo referencia a su negatividad y desorden de comportamiento, repitiéndose este rasgo en más cabezas de negro además de

⁴⁶⁰ Traducción francesa, *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), tercer relato, 9, pp. 44-45.

⁴⁶¹ Según comenta el editor, *Ibidem.*, tercer relato, 9, nota 5, p. 45.

⁴⁶² *Ibidem.*, séptimo relato, 18, pp. 90-91. Persas y turcos gritan en combate también en el noveno relato, 29, pp. 156-157.

⁴⁶³ Bancourt (1982) Tomo I, pp.73-74, nota 16. Es en este punto donde la fealdad adquiere rasgos de animalidad que se hacen extensivos a su comportamiento: Corsolt en la *Chanson de Louis* vv. 1072-1074, se abalanza sobre su adversario con la boca abierta, echando espumarajos. A veces el bestial enemigo chasquea sus dientes como martillos, como en Gui de Bourgogne, vv.1790-1792.

⁴⁶⁴ La *Chanson de Roland* (ed. 2003), pp. 188-189, vv. 1918, 1933-1934.

⁴⁶⁵ "Ma suer guermainne, noire est com arement /graindre est de moi, si a un piet de dent"; *Huon de Bordeaux* (ed. 1960), vv. 6561-6562, p. 284.

⁴⁶⁶ De la que Camille encuentra una ilustración del s. XIV basada en convenciones muy específicas de representación, Camille (1998), p. 282.

las señaladas, como la salmantina de San Cristóbal (Fig. 250). Es posible que otras cabezas sonrientes humanas y animales que no conservan rasgos negroides, presentaran el contraste cromático recibiendo un color oscuro en su piel (Figs. 244, 245, 246 y 248) y constituyeran una representación del enemigo religioso. En todo caso, un canecillo de Santa María de Uncastillo, parece representar a un musulmán en este gesto sin ser negro (Fig. 249). La boca inmensa repleta de dientes y las barbas que se agarra recuerdan a la representación del musulmán, que se hace evidente en su bonete. Éste es gallonado como el que portan el jefe-atlante del trono de Bari y se parece al de los cautivos de Oloron (Figs. 140 y 142). El bonete de lana o *gífara* fue uno de los tocados más habituales de los musulmanes hispanos⁴⁶⁷, mientras el turbante fue considerado un elemento bereber, frente a los bonetes tradicionales en tiempos anteriores, como el *qalanis*⁴⁶⁸. También los ulemas andalusíes se caracterizaban, a diferencia de los orientales, por el uso de bonetes como el *uqruf* y el *qalansuwa*⁴⁶⁹.

Se aprecia así, la existencia de diversas imágenes de musulmanes donde el gesto fiero y cruel enseñando los dientes se sustituye por una especie de sonrisa. La risa aparejada al enemigo religioso resulta coherente con el pensamiento monástico de tiempos románicos, que denigra este acto identificado con la burla. A esto pudo contribuir la fundamentación de los ideales cristianos en el sacrificio y el dolor, revalorizada con la iniciativa de guerra sacralizada que encontró su amparo en el modelo sufriente de los mártires. Pero la risa fue denostada en el arte principalmente por identificarse con la burla, especialmente con la de los verdugos de Cristo. La risa fue entendida como el arma con que se hiere al hijo de Dios, pues no existen pasajes bíblicos que mencionen a Jesús riendo⁴⁷⁰. Se llegó incluso a afirmar repetidas veces a lo largo de la Edad Media, desde el seno de la Iglesia, que Cristo nunca había reído, redactándose diversas obras teológicas y exegéticas para defender este extremo⁴⁷¹. Diversos pasajes bíblicos muy citados por los teólogos medievales pudieron servir de estímulo para representar estas imágenes de *infieles* riendo como anuncio de su condenación postrera, especialmente Lucas (6, 5) "¡Ay de los que reís ahora!, porque tendréis aflicción y llanto"⁴⁷². Esta teología de la risa determinó las diversas reglas

⁴⁶⁷ Arié (1990 a), p. 93.

⁴⁶⁸ Marín (2001), p. 155.

⁴⁶⁹ *Ibidem.*, pp. 161, 170: "El bonete (qalansuwa) se convirtió en el tocado característico del alfaquí, signo externo de sus conocimientos y su capacidad de memorización de los textos religioso-jurídicos fundamentales".

⁴⁷⁰ Theros (2004), p. 34. Marcos (10, 33-34) "Mirad que subimos a Jerusalén, y el Hijo del hombre será entregado a los sumos sacerdotes y a los escribas; le condenarán a muerte y le entregarán a los gentiles, y se burlarán de él, le escupirán, le azotarán y le matarán, y a los tres días resucitará", la misma descripción que encontramos en Mateo (15, 20) y en Lucas (22, 63-65).

⁴⁷¹ Algunos como San Juan Cristóstomo sostuvieron que "Ni Jesús, ni San Pablo, ni ningún otro santo habían reído nunca". También San Jerónimo culpa de los excesos a los "bárbaros groseros, a los escolares escandalosos, a los judíos burlones y a los borrachos", Theros (2004), pp. 52-54.

⁴⁷² Pasaje al que recurría Gregorio Magno, fijándolo para la teología posterior como lugar de encuentro; reiterándose estas ideas en autores como Ambrosio, Basilio, e Isidoro, donde resulta frecuente la vinculación de la risa con la lujuria; *Ibidem.*, pp. 52-57, especialmente p. 57.

monásticas como la de San Benito, introduciendo el voto de silencio y la condena a la risa en el ámbito cenobítico⁴⁷³.

Hemos visto cómo el claustro segoviano de Nieva mostraba el combate contra un musulmán que abre una gran boca repleta de dientes en gesto de sonrisa (Fig. 92 del Capítulo II), añadiendo la maligna burla a su agresividad. También los demonios del tímpano de Conques sonríen maliciosamente (Fig. 6 del Capítulo III), y muestran sus temibles dientes mientras infligen torturas a los condenados, lo cuales, a su vez, evidencian su condición de ímprobos mediante la boca abierta (Fig. 97 del Capítulo III). Del mismo modo, las cabezas negroides que muestran los dientes (Figs. 137, 241 y 242), otras cabezas sueltas de tétrica sonrisa (Fig. 248), y diversos bustos animalizados que enseñan explícitamente la dentadura (Fig. 243 a 246) pretenden evocar la ferocidad y la risa, del mismo modo que los felinos y los caninos hacen demostración de su fuerza mediante este gesto⁴⁷⁴.

Junto al gesto de abrir la boca y mostrar los dientes, el de sacar la lengua parece aplicarse a la imagen del musulmán. Así, encontramos una cabeza de negro sacando la lengua en un canecillo de Pineda de la Sierra (Fig. 251), donde son varias las cabezas que hacen este gesto. En el Beato de Saint Sever aparece una de las ilustraciones más antiguas en las que figura la imagen del negro, donde dos cabezas sacan la lengua⁴⁷⁵ situándose en los márgenes arquitectónicos del arco que encuadra la escena de San Juan entregando su *Apocalipsis* a Cristo (Fig. 252). La asignación de este gesto al musulmán se hace evidente en la capilla templaria de Cressac, decorada con frescos de las cruzadas en la segunda mitad del s. XII, donde el caballero victorioso aplasta a un musulmán que saca la lengua en dirección a la figura alegórica de la Iglesia⁴⁷⁶ (Fig. 253). Otra imagen posterior confirma la asociación del gesto de sacar la lengua con los musulmanes, como una pintura de la capilla del castillo de Alcañiz (primera mitad s. XIV), donde aparece un *moro* sacando la lengua, junto a escenas de las conquistas de Jaime I el Conquistador (Fig. 254). La significación negativa de este gesto burlesco viene esclarecida por una miniatura del s. XIV en la que los constructores de Babel desafían a Dios sacando la lengua (Fig. 255), en referencia a su idioma único y a su arrogancia. A finales de la Edad Media, será frecuente la imagen de los verdugos *moros* de

⁴⁷³ La *Regula Monachorum* o *Regla de San Benito*, dictada por Benito de Nursia y de inmensa importancia, dado que la orden de Cluny era benedictina, establece directrices respecto a la risa que dominarán el pensamiento cristiano, pues prohíbe la risa y las palabras susceptibles de provocarla, recomendando rezo cotidiano, lágrimas y gemidos; *Ibidem.*, pp. 63-64.

⁴⁷⁴ El demonio se aparece en la lírica de Berceo bajo forma de perro con "los dientes regañados", Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *Los Milagros de Nuestra Señora, El Monje Borracho*, 471, p. 85.

⁴⁷⁵ Devisse (1979), Parte II. Vol. I, p. 67, fig. 19. En este Beato de Saint Sever queda evidenciado el carácter antiislámico por paleografía "ismaelitae" sobre la primera de las cuatro bestias de la visión de Daniel, Williams (2004), p. 299, Beato de Saint-Sever, en f. 51; y por los caracteres cúficos que aparecen en el primer folio, que atestiguan una noción sobre la cultura del enemigo religioso, Sénac (2000), p. 36.

⁴⁷⁶ Curzi lo identifica como el triunfo de Constantino sobre el paganismo que, situado junto a un combate cruzado, constituye una referencia evidente a los musulmanes, Curzi (2007 c), p. 542.

Cristo y otros santos, con turbante y pendientes, sacando la lengua⁴⁷⁷. A pesar de que estas imágenes son posteriores a los ejemplos románicos, la imputación de la blasfemia a los musulmanes en los textos de épocas muy anteriores y la aparición frecuente de este gesto en la iconografía románica permite suponer que se trataba de un atributo de los infieles desde época plenomedieval.

Sabemos que la lengua fue depositaria de los pecados aparejados a la misma, como el embuste y la blasfemia. Diversas escenas del infierno y relieves independientes muestran a demonios infligiendo castigo a los condenados que cometieron pecados con la lengua. Numerosos relieves románicos, generalmente insertos en escenas infernales, presentan unos demonios tratando de arrancarle la lengua a un condenado con unas tenazas, como en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (Fig. 256). El tema figura en el infierno de Conques, y también en el de Tudela, y parece representar el castigo del embustero. Una inscripción que acompaña un motivo similar en la Catedral de Módena confirma el significado, pues en ella se lee "la verdad arrancando a lengua a la mentira", siguiendo, en este caso, el esquema de la *Psychomachia*⁴⁷⁸. La proliferación de esta temática de castigo se relaciona con el hecho de que los pecados de la lengua fueron los más censurados por los autores cristianos. El alto valor que se concedió a la palabra o el verbo derivó de su relación directa con Dios en los evangelios:

"En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio con Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres" (Juan 1, 1-4).

La palabra fue concebida como un don celestial y por ello los exegetas establecieron que ésta había de ser usada con medida, al constituir la materia misma de la divinidad, y reservarse a la oración⁴⁷⁹. Así, Santiago recoge en una Epístola los peligros del uso de la lengua⁴⁸⁰. El voto de silencio de las órdenes monásticas proviene de estas consideraciones.

No es extraño, por tanto, que una larga lengua sea la señal de la alteridad religiosa, siendo indicio de blasfemia, mentira y exceso verbal. Hemos visto cómo en Pecharrmán aparecía una busto con capucha apuntada que sacaba la lengua identificándose como un *infiel* (Fig. 70). También los cautivos de Oloron parecen haber presentado una boca abierta con la lengua fuera antes de su actual estado de deterioro (Fig. 139). En el Duomo de Ferrara,

⁴⁷⁷ Vemos al musulmán sacando la lengua a modo de burla y blasfemia del cristianismo en un cuadro de Nicolás Francés: San Francisco ante el soberano de Egipto, panel de retablo, segundo cuarto del s. XV, Museo del Prado. Éste y más ejemplos en, Devisse (1979), Parte II. Vol. II, p. 150. También Strickland (2003), p. 175, fig. 84.

⁴⁷⁸ Weisbach (1949), p. 190.

⁴⁷⁹ Theros (2004), p. 53. El silencio fue una virtud tan preciada que algunas herejías de los primeros tiempos cristianos, como la de los montanistas, oraban con el dedo índice sobre los labios en señal de callado recogimiento.

⁴⁸⁰ "Así también la lengua es un miembro pequeño y puede gloriarse de grandes cosas. Mirad qué pequeño fuego abrasa un bosque tan grande. Y la lengua es fuego, es un mundo de iniquidad; la lengua, que es uno de nuestros miembros, contamina todo el cuerpo y, encendida por la gehenna, prende fuego a la rueda de la vida desde sus comienzos", Santiago, Epístolas (3, 5-6).

otro atlante bajo el dintel saca ostensiblemente la lengua identificándose como un hereje (Fig. 147), mientras un cautivo con grilletes parecía sacar igualmente la lengua (Fig. 179). El gesto aparece igualmente en algunas figuras derrotadas bajo un caballero cristiano (Figs. 1 y 135 del Capítulo II).

La atribución de este rasgo al musulmán no se ampara únicamente en representar la otredad religiosa y la contrafigura del buen cristiano, sino sobre todo en la continua alusión a los musulmanes y a su profeta como embusteros y blasfemos. Como es lógico, el recurso más habitual para refutar el Islam era la consideración de su doctrina como falsa. Pero la blasfemia tiene más que ver con el crimen ritual y con la noción de que Mahoma era adorado en tierras que antaño fueran cristianas (al-Andalus, Jerusalén) e, incluso, en iglesias que fueran transformadas en mezquita. Los exordios que preceden a las donaciones hechas a las catedrales de Toledo, Huesca y Valencia coinciden en resaltar el cómputo de los tiempos que había durado su posesión por los "ismaelitas" y resaltan especialmente la ofensa que suponía que "blasfemasen el nombre de Cristo" o que "en el lugar en que nuestros santos padres cultivaban con aplicación la fe de Dios, [fuese] invocado el nombre maldito de Mahoma"⁴⁸¹.

La idea del musulmán que ataca e insulta la religión cristiana fue extendida como fundamento justificativo del ataque y del combate contra los musulmanes desde los tiempos de los *mártires* de Córdoba. El *Apologeticus Martyrum* de Eulogio señalaba que los musulmanes "golpean por doquier el rito de la sagrada religión, lo escarnecen y maldicen, mientras ponen la esperanza de su credulidad y su fe en las profecías de un hombrecillo pestilente y endemoniado"⁴⁸². Álvaro habla de "sus burlas odiosas, donde fluye su barbarie desenfrenada y furia execrable"⁴⁸³. En cierta medida estas ideas permanecen en el imaginario cristiano occidental, y Pedro el Venerable recoge en sus escritos la idea de que los *sarracenos* ridiculizan verbalmente los sacramentos de la Iglesia⁴⁸⁴.

La blasfemia fue situada entre los siete pecados capitales por los autores cristianos, alcanzando especial gravedad en tiempos plenomedievales⁴⁸⁵. El estudio monográfico de Casagrande y Vecchio revela que es a partir del s. XII cuando la blasfemia es objeto de un análisis religioso más profundo, tratando de definirse y matizarse. Pedro Lombardo (segundo tercio del s. XII) pone el acento sobre el carácter de falsedad ("la blasfemia consiste en afirmar falsedad en lo concerniente a Dios"), una falsedad que se manifiesta en la atribución a Dios de lo que no le compete, o en "sustraer" cualidades a la majestad divina, aspecto en el que coincide con Rodolfo Ardente, precisando la definición de blasfemia como

⁴⁸¹ Laliena Corbera (2005), p. 328.

⁴⁸² Eulogio de Córdoba (ed. 1998), *Apologeticus Martyrum*, 12, p. 197.

⁴⁸³ Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Indiculus Luminosus*, 27, pp. 156-157. Y, más adelante, indica "riéndose de la humildad como una insensatez, rechazando la castidad como una porquería, difamando la virginidad como inmundicia mohosa, machacando las virtudes del alma con el vicio del cuerpo" 31, pp. 174-175.

⁴⁸⁴ En su *Contra sectam sive haeresim Sarracenorum*, Iogna Prat (1998), p. 345.

⁴⁸⁵ Entre ellos Tertuliano y Cesáreo, a lo que se unieron las clasificaciones de Rodolfo Ardente, Peraldo y Alejandro de Hales. En tiempos plenomedievales un gran número de autores atribuyen extrema gravedad al pecado de la blasfemia; Casagrande y Vecchio (1987), pp. 229-279.

aquello que va contra la existencia divina o que niega dicha existencia, mientras otros como Aimon de Auxerre subraya el factor de ofensa verbal dirigida a Dios⁴⁸⁶. Otras definiciones se ajustan aun más al *infiel* y al concepto que se podría tener de los musulmanes: Alejandro de Hales viene a considerar blasfemia todo cuanto niegue el dogma de la Santísima Trinidad y los actos de idolatría⁴⁸⁷. Santo Tomás de Aquino (mediados del s. XIII) consolidaría esta noción situando la blasfemia dentro de la categoría de *infidelitas*, en tanto que pecado diametralmente opuesto a la *confessio fidei*⁴⁸⁸.

Diversos relieves románicos parecen representar al musulmán bajo el rasgo de sacar la lengua. En la iglesia de Santiago de Puente la Reina, encontramos varias cabezas que sacan la lengua, pudiéndose tratar de una representación de cabezas cortadas de musulmanes clavadas en picas, trofeo emblemático de la conquista del territorio (Fig. 257)⁴⁸⁹. En Nuestra Señora del Carmen de Tera un canecillo presenta una cabeza barbada que saca la lengua con una pronunciada mueca (Fig. 258), y su barba bífida podría constituir un rasgo propio del musulmán, como explicaré más abajo. En Tenzuela, una figura femenina saca la lengua con un velo que se ciñe a su cuello encerrando el rostro (Fig. 259). En el monasterio de Santa María de Ripoll, en cuya portada se ha reconocido un programa de propaganda de la *Reconquista*⁴⁹⁰, encontramos un canecillo con una cabeza, de pelo rizado y gruesos mostachos, que saca la lengua (Fig. 260). En Cerezo de Arriba, una cabeza masculina aparece en este gesto con un particular pendiente en la oreja (Fig. 261). El gesto aparece asociado a infinitud de figuras humanas en los canecillos románicos hispanos, de los que recojo una pequeña selección de muestra (Figs. 263, 264 y 265), a otras que se sitúan entre la humanidad y la bestialidad (Figs. 262, 266 y 267) y a numerosos monstruos (Figs. 268 y 269). Su alusión al musulmán se ampara en la imputación de blasfemia a este colectivo y en la aplicación de este rasgo a las diversas representaciones recogidas al inicio de este apartado. No obstante, los blasfemos no musulmanes también pudieron aparecer representados bajo esta figuración, por lo que la identificación de estas imágenes únicamente como musulmanes sólo es probable en la medida en que la blasfemia constituyó uno de sus atributos más reiterados en los escritos cristianos occidentales.

Por otro lado, la blasfemia parece ser el pecado representado en un tema muy extendido en Auvernia, que he citado más arriba, donde aparece un portador de cordero o de buey que saca ostensiblemente la lengua (Figs. 270, 271 y 272). Las reses que portan a hombros los identifican como personajes apegados a ritos precristianos, los cuales se asocian a musulmanes y judíos por estos tiempos⁴⁹¹, y la lengua los convierte en blasfemos, acercándose su imagen a las nociones aparejada a los hebreos y *sarracenos*.

⁴⁸⁶ *Ibidem.*, pp. 229-230.

⁴⁸⁷ *Ibidem.*, p. 231.

⁴⁸⁸ En su *Summa Theologica*, II, II, q. 13, a. 1., en Casagrande y Vecchio (1987), p. 231 y 238-

⁴⁸⁹ Monteiro Arias (2009), pp. 129-142.

⁴⁹⁰ Melero Moneo (2003), pp. 135-157.

⁴⁹¹ Como se desarrolla en el Capítulo V, apartado 1. 5.

6. 3. b. LA FIGURA QUE SE ESTIRA LAS COMISURAS DE LOS LABIOS

Otro tema íntimamente relacionado con el anterior, parece hacer referencia a los enemigos religiosos. Se trata de la figura que estira de sus comisuras, lo que le permite sacar la lengua en ciertos casos. En la ermita de San Bartolomé de Campisábalos encontramos una figura con turbante haciendo este gesto (Fig. 273). También el negro aparece en esta actitud en Pineda de la Sierra (Fig. 274), confirmando que se trata de un gesto atribuido al musulmán. De rasgos negroides o típicamente islámicos, como los labios gruesos, son dos figuras que, en Santa María de Uncastillo, aparecen estirando las comisuras de sus labios (Figs. 275 y 276) al tiempo que portan vestiduras de brocado y abarcas en punta. En Arlanzón encontramos otro personaje con el mismo gesto y unos labios particularmente gruesos, así como una barba en dos mechones (Figs. 277). En la ermita del Cristo de Catalain es una figura femenina con velo aparentemente musulmán la que parece hacer este gesto, a pesar de su mutilación (Fig. 278).

Un personaje en la iglesia soriana de Tera introduce sus manos en la boca para estirar sus comisuras, y porta un curioso bonete de lana que podría corresponder con una prenda andalusí tradicional (Fig. 279)⁴⁹². En San Martín de Uncastillo otro personaje masculino adopta este gesto, presentando labios gruesos y abarcas apuntadas (Fig. 280). De gran interés son unas figuras que se sitúan en los ángulos de los capiteles del pórtico de Sainte Marie de Oloron, en frente de los cautivos *moros* que sustentan el tímpano (Fig. 281). La monstruosidad de estos seres, que parecen compartir dos cuerpos en una cabeza, no impide reconocer algunos elementos asociados a la imagen del musulmán: el gesto de estirar sus gruesos labios, la postura simiesca en cucullas y la barba bífida. Diversos relieves románicos reiteran este tipo de figuras, humanas o bestiales, sin que puedan distinguirse señas evidentes que los relacionen con el musulmán (Figs. 282 a 292).

En todo caso, la figura que se introduce las manos en la boca es muy habitual en el románico y conlleva una alusión al acto de mentir, aunque haya sido tenida por burlesca en ocasiones⁴⁹³. Resulta muy probable que se trate de la representación del embustero, que recibe su castigo postrero en el órgano con el que cometió pecado, como resulta habitual en el románico. Así lo defienden diversos autores, encontrando en este castigo infernal importantes reminiscencias de la escatología musulmana, donde se describe el suplicio sobre las comisuras para aquél "que lanza la mentira y deja que de él la aprendan otros y la lleven en todas direcciones"⁴⁹⁴.

⁴⁹² Marín (2001), p. 155.

⁴⁹³ Yarza Luaces (1984), p 5-26, habla del sentido de lo burlesco y del humor, del gusto por lo grotesco en la figura que abre la boca con sus manos desgarrándola en su esfuerzo, que aparece también en literatura de Juan de Salisbury.

⁴⁹⁴ Asín Palacios (1919/1984), pp. 425, 428 y 429. Fue Íñiguez Almech el primero en establecer esta relación en un capitel del interior de la catedral de Jaca y Manuel Guerra su continuador en este sentido. Íñiguez Almech (1965), p. 66. Este autor encuentra el suplicio reservado a los embusteros y a los que juran en falso en el infierno musulmán, en la nave de la catedral de Jaca. Allí son figuras bestiales las que reciben el suplicio del brutal estiramiento de sus labios por parte de otras figuras que los desgarran con sus propias manos. Guerra encuentra el asunto en el claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo indicando su origen en la tradición escrita musulmana,

Así, a pesar del carácter burlesco de esta imagen, que puede encarnar la blasfemia y la burla, parece representar de modo más directo al mentiroso. El hecho de que algunas de estas imágenes porten rasgos característicos del musulmán debe entenderse como una consecuencia directa de la imputación de falsedad al Islam y de la calificación de embusteros a su profeta y creyentes. Este es uno de los aspectos más explotados por la literatura apologética contra el Islam, emitiéndose ya en los primeros escritos orientales la idea de la falsa doctrina predicada por un impostor⁴⁹⁵. En Occidente aparece la misma acusación desde temprana época. Los escritos de Eginardo (s. IX) atribuyen a los musulmanes una boca engañosa⁴⁹⁶. Mahoma había sido calificado de impostor y Falso profeta en Occidente desde el movimiento de los *Mártires* de Córdoba, que persiguieron la muerte mediante la declamación pública de este insulto⁴⁹⁷. La noción se generalizó en Occidente a lo largo de los siglos XI y XII, cuando Mahoma se consolidó en el pensamiento cristiano como un embustero y como en el propio Pseudo profeta apocalíptico, cuya falsedad se hizo extensiva a sus creyentes⁴⁹⁸. Las crónicas hispanas reiteran ese calificativo de Falso profeta para Mahoma⁴⁹⁹. Otro tanto puede decirse de las crónicas de cruzada, siendo una de las nociones sobre el Islam extendidas de modo más homogéneo⁵⁰⁰. Los cantares de gesta demuestran la generalización de estas ideas, y encontramos en la *Chanson de Roland* un musulmán con un nombre muy elocuente: Falsaron⁵⁰¹. Las epopeyas francesas insisten en la falsedad de los musulmanes, que se hace extensiva a todos los aspectos de su personalidad y a los comportamientos que puedan adoptar. Así encontramos falsos marchantes, falsos padres, falsos mensajeros, falsos peregrinos, falsos prisioneros, amigos falsos, y hasta falsos musulmanes⁵⁰². Éstos son, ante todo, mentirosos, de acuerdo con el modelo ofrecido por su Profeta, que fue un embustero⁵⁰³, por lo que las imágenes románicas que estiran sus comisuras y portan elementos de identificación del musulmán vienen a representar con especial acierto la percepción del enemigo religioso.

Guerra (1978), p. 302. Otros ejemplos en Monteiro Arias (2005 b), pp. 163-165. Sobre la inspiración de la iconografía románica en los hadiths, también: Íñiguez Almech (1967), pp. 265-275; Monteiro Arias (2004), pp. 28-35; Monteiro Arias (2005 d), pp. 263-298.

⁴⁹⁵ Sébêos en el s. VII habla de la ficción por la que los ismaelitas engañaron a su pueblo. La falsa doctrina predicada por un impostor aparece en la obra del sirio Juan Damasceno y de su discípulo Abû Qurra (ss. VIII-IX). La acusación de mentira al profeta del Islam es el punto de partida de toda polémica antimusulmana y parte del conocimiento mayor o menor del Corán de los polemistas. Juan Damasceno (s. VIII) se ampara en el hecho de que no hay testigos de las revelaciones de Mahoma mientras Moisés y Cristo los tuvieron, Ducellier (1971), pp. 131-133.

⁴⁹⁶ "Une grande foule d'entre eux reçut le saint baptême/ Mais la foi simulée s'avance d'une bouche trompeuse", *Vie de Charlemagne* por Eginhard, Guicquel (2008), p. 261.

⁴⁹⁷ Sáez (2006), p. 124. Sáez reconoce, además, como un auténtico leitmotiv en la obra de Eulogio la negación de Mahoma como verdadero profeta. Varios de esos mártires fueron ejecutados en junio de 851 por pronunciar públicamente ese y otros insultos, Flori (2003), p. 235.

⁴⁹⁸ Tolan (2001 a), p. 254.

⁴⁹⁹ Crónica del Emperador Alfonso VII (ed. 1997), Libro II, 93, p. 124; Huici (1913), *Cronicón Burgense*, p. 32; *Anales Complutenses*, *Ibidem.*, p. 40; *Anales Compostelanos*, *Ibidem.*, p. 58.

⁵⁰⁰ Daniel (1993), pp. 49, 106-112.

⁵⁰¹ *Chanson de Roland* (ed. 2003), v. 1217, p. 160.

⁵⁰² Bancourt (1982) Vol. I, p. 89.

⁵⁰³ *Ibidem.*, Vol. I, pp. 364-367.

6. 3. c. FIGURAS QUE SE TIRAN DE LA BARBA

Otro gesto muy repetido en las figuras de los canecillos parece asociado a la representación de musulmán: el acto de tirarse de las barbas. En la iglesia segoviana de Tenzuela encontramos un personaje con turbante que se tira de las barbas y bigotes divididos en dos mechones (Fig. 293). En Santa María de Uncastillo, entre las figuras de indumentaria oriental que aparecen aplastadas por la arquivolta, encontramos una que se tira de su barba bífida (Fig. 294). En otros lugares, como la colegiata de San Martín de Elines, el gesto de tirarse de la barba se superpone a la actitud obscena, frecuentemente alusiva al musulmán (Fig. 295).

Sobre la significación de este gesto encontramos información en los cantares y romances, pero su imputación al enemigo espiritual se esclarece especialmente con las ilustraciones de un tratado de polémica religiosa que fue objeto de gran divulgación en el contexto de la lucha contra el Islam y del que he hablado en páginas precedentes. Se trata del *Liber Virginitate Beatae Mariae contra tres Infideles*, obra de San Ildefonso, arzobispo de Toledo entre 657 y 667, en la que el prelado defiende los dogmas cristianos, bajo forma de diálogo, frente a un judío y dos herejes. Esta obra antigua gozó de especial interés a partir de los siglos X y XI, cuando fue copiada para armar de argumentos de refutación y apología cristiana a los polemistas antiislámicos. La casa madre de Cluny solicitó numerosas copias, lo mismo que los reyes cristianos hispanos desde 1050, tratándose de un texto verdaderamente emblemático en la lucha contra el Islam⁵⁰⁴. Diversos estudios han demostrado que las ilustraciones del *Liber*, donde San Ildefonso debate asuntos de fe con un judío y dos herejes (Joviniano y Elvidio), presentan a estos últimos con rasgos de indumentaria y fisonomía que los identifican como musulmanes (Figs. 65 y 66)⁵⁰⁵. Uno de estos manuscritos iluminados, conservado en Parma y datado hacia 1100, es el más conocido de cuantos ilustran el tratado de Ildefonso. La primera escena de disputa del

⁵⁰⁴ En el s. X el arzobispo Gotescalc de Puy encargó una copia durante su paso por Albelda en la peregrinación a Santiago, que actualmente se conserva en Parias, BN, lat. MS 2855, y el texto sería sucesivamente copiado. El monje Raúl Galber da muestras del influjo de este texto al querer cambiar el día de la celebración de la Anunciación al 18 de diciembre conforme a la liturgia hispana; Raizman (1987), p. 38. Copiado en la tradición mozárabe para uso litúrgico, el nuevo interés por el tratado desde mediados del s. X se explica por su uso actualizado en la polémica contra el Islam. La orden de Cluny, especialmente en tiempos de Maieul (954-994) tuvo igual interés por este tratado en relación con el culto mariano. Se sabe que entre los siglos X y XI compraron una copia de este tratado, a partir del que se hicieron repetidas transcripciones en los *scriptoria* cluniacense durante los siglos XI y XII. También en la península ibérica se hicieron varias copias a partir de 1050. Un manuscrito conservado en Florencia (Biblioteca Laurenziana, Ashburnham MS 17) realizado en 1067, fue realizado en el *scriptorium* de la catedral de Toledo y se considera que refleja tanto la resistencia interna a la implantación del rito Romano como el contexto de confrontación contra los musulmanes, Trivellone (2005), pp. 226-230. Raizman señala el creciente interés en el mundo hispano y francés por este texto, cuya reproducción fue en aumento durante los siglos XII y XIII, empleándose como instrumento de polémica antiislámica. Se conservan más de 25 copias entre los siglos X y XIII, siendo uno de los textos más mencionados en todos los inventarios de bibliotecas hispanas medievales, Raizman (1987), p. 38.

⁵⁰⁵ Raizman (1987), pp. 37-46; Trivellone (2005), pp. 232-241. Ildefonso sirvió también para la confrontación religiosa desde la perspectiva islámica, pues un tratado anticristiano redactado por al-Jazrayi, que estuvo en Toledo entre 1145 y 1147, cuestiona y critica el milagro de la casulla de San Ildefonso; Fierro Bello (2001), pp. 57-58.

arzobispo con el hereje Joviniano (f. 12 v) muestra al segundo tirándose de las barbas para evidenciar su frustración y derrota en el intercambio argumental⁵⁰⁶ (Fig. 296). Otro ejemplar del mismo texto, un siglo posterior, presenta el mismo gesto en uno de los infieles. Se trata de un ejemplar conservado en Madrid, cuyas ilustraciones presentan elementos como el *burnus* que permiten identificar a los musulmanes en el papel de los herejes⁵⁰⁷. En éste, realizado probablemente en Toledo en torno a 1200, el hereje se tira de las barbas con rostro afligido y, aunque no lleva una indumentaria particularmente reveladora, porta unas calzas apuntadas (Fig. 297).

El gesto de tirarse de las barbas ha sido puesto en relación con los modelos islámicos y con el tema de la falsa batalla⁵⁰⁸, y lo encontramos en el arte andalusí de principios del s. XI, como en la Pila de Játiva, donde dos guerreros se tiran recíprocamente de las barbas, al modo en que luego aparecerá en el arte románico. El uso de este recurso iconográfico musulmán en el arte cristiano ha sido explicado como un modo de subrayar el carácter grotesco del hereje convertido en musulmán⁵⁰⁹. No obstante, no es necesario que este motivo fuera tenido por propiamente islámico para su uso ejemplificador de la derrota dialéctica o guerrera, como veremos, aunque sí puede constituir un argumento para su asignación preferente al musulmán en el arte cristiano. Para comprender este gesto y su interpretación, conviene profundizar brevemente en sus implicaciones y origen.

Ya entre los antiguos griegos "mesar la barba" era una expresión proverbial que significaba "mofarse", siendo tomada por los romanos y convertida en una socorrida expresión de los satíricos⁵¹⁰. Las mismas implicaciones encontramos en el contexto hispano plenomedieval. El Cid recalca varias veces que su barba no fue nunca mesada por nadie, otorgándose un valor metafórico a la expresión que se convierte en referencia al insulto o el ultraje⁵¹¹. A pesar de ello, tirar de las barbas fue una agresión ofensiva puesta en práctica en la realidad social hispana, como muestra la legislación de los fueros⁵¹².

⁵⁰⁶ Biblioteca Palatina, Parma, MS 1650. La primera *Lectio* incluye tres escenas de disputa entre San Ildefonso y los infieles: la primera, en el f. 12v, muestra la disputa contra Joviniano, el cual aparece tirándose de su propia barba, Trivellone (2005), p. 231.

⁵⁰⁷ Ms. 10087, f. 12v, Biblioteca Nacional, Madrid. Encuentra elementos de la indumentaria en las ilustraciones de manuscritos árabes contemporáneos, Raizman (1087), pp. 37-46; especialmente p. 44 y nota 50.

⁵⁰⁸ Jacoby (1987), pp. 13-26.

⁵⁰⁹ Trivellone (2005), p. 232.

⁵¹⁰ Persio, por ejemplo, la emplea en varias ocasiones; en una de ellas, una prostituta presuntuosa se burla de un filósofo cínico, tirándole de la barba (*Cynico barbam petulans nonaria vellat*, *Sat.* I, 133). Horacio se mofa del rey estoico de quien dice que "los desvergonzados rapaces le tiran de la barba" (*Vellunt tibi barbam lascivi pueri*, *Sat.* I, 3, 133); Garci-Gómez (2009), publicación electrónica.

⁵¹¹ "Par aquesta barba que nadi non messo /Non la lograraran los ynfantes de carrion", Cantar de Mío Cid (ed. 1997), vv. 2832-2833, p. 470. "Par aquesta barba que nadi non messo /Assis yran vengando don eluira e doña sol", vv. 3186-3187, p. 502.

⁵¹² La humillación y fuerte ofensa que suponía tirar de la barba aparece reflejado en los fueros castellanos y aragoneses, como por ejemplo en el fuero de Madrid (conservado en un manuscrito del s. XIII pero considerado anterior, quizá del XII) donde el acto aparece como un grave insulto, al permitirse que el vecino golpee y mese las barbas al extraño, pero si es el extraño el que lo hace, se estipula que debe satisfacer "todo el coto"; García Ulecia (1975), pp. 85-86; lo interpreta como un síntoma más de la política de hostilidad al extraño o albarrán en este contexto de lucha territorial, que recibe leyes más severas que los disidentes a las autoridades.

En la *Historia de Turpín*, Roldán coge al gigante musulmán por las barbas en su primera acometida⁵¹³, lo cual debe interpretarse como una humillación del *sarraceno*. Los cantares épicos se sirvieron también de este recurso en clave cómica y en *Fierabras* asistimos a la confrontación dialéctica entre un cristiano y un musulmán que defienden la superioridad de sus respectivas culturas, escena que acaba con la ridiculización del *sarraceno* que ve quemadas sus barbas por el cristiano⁵¹⁴.

No obstante, el gesto que aquí se analiza es el de tirarse de la barba a uno mismo, que tiene unas implicaciones más desligadas del honor, perdiendo la connotaciones de un oprobio público para convertirse en un acto individual más introspectivo. El Cid se agarra la barba cuando trama su venganza⁵¹⁵, pero no se tira de ellas. Como expresión de rabia y dolor, el gesto aparece en la *Historia de Turpín*, donde Carlomagno expresa su pena por la pérdida de su sobrino mesándose la barba⁵¹⁶. Más expresiva resulta la narración de este hecho por el *Cantar de Roncesvalles* (principios del s. XIII), donde se habla de la sangre brotando de las barbas del emperador:

"El rey quando lo uido oit lo que faze,
arriba alçó las manos por las barbas tirare
por las barbas floridas, bermeja sayllia la sangre"⁵¹⁷.

Parece que las derrotas guerreras encontraron en este gesto la capacidad de ser exteriorizadas, lo mismo que otro tipo de autolesiones narradas por las crónicas de cruzada⁵¹⁸. Incluso, en el *Cantar de Mío Cid*, se hace un juego de palabras donde la pérdida de un mechón de la barba se equipara con la pérdida del territorio en las batallas peninsulares⁵¹⁹. Pero es en la tradición de los romances fronterizos donde tenemos más información sobre las connotaciones del gesto de tirarse de las barbas, siempre asociado al musulmán derrotado. En éstos, el acto es realizado sistemáticamente por los *moros* cuando pierden tierras frente a los cristianos. Aunque muchos de estos romances pertenecen a

⁵¹³ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVII, p. 468.

⁵¹⁴ En *Fierabras*, el encuentro entre un cristiano y un musulmán sirve para confrontar una idea de ambas culturas. El cristiano, Naime, para satisfacer la curiosidad del musulmán, Lucafer de Baudas, le cuenta algo sobre las costumbres francas. Lucafer, por su parte, pretende enseñarle la superioridad de su cultura empezando por despreciar a los franceses, declarando que no saben ni soplar en un tizón para dispersar las brasas. Ante la arrogancia del musulmán, el cristiano sopla unas brasas que le abrasan el cabello y las barbas; Bancourt (1982) Tomo I, p. 105.

⁵¹⁵ Cuando éste conoce la gran ofensa que los infantes de Carrión han hecho a sus hijas, se dice que reflexiona agarrándose la barba, "a la barba se tomo", *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), v. 2829, p. 470, En la nota 2829, el editor M. Marín indica que el gesto de tomarse la barba es una reafirmación de su entereza.

⁵¹⁶ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXV, p. 497.

⁵¹⁷ *Cantar de Roncesvalles* (ed.1986), p. 10

⁵¹⁸ En un difícil paisaje escarpado donde caían los caballos, los caballeros cruzados "mostraban su desolación y se golpeaban con sus propias manos, por el dolor y la tristeza, y se preguntaban qué hacer consigo mismos y con sus armas", *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), cuarto relato, 10, pp. 52-52.

⁵¹⁹ "Quando pris a cabra e a uos por la barba", *Cantar de Mío Cid* (ed. 1997), v. 3288, p. 514, en cuanto al doble sentido de la toma de barba y de territorio, es en la nota de dicho verso donde M. Marín lo notifica. Así el Cid le recuerda al Conde García Ordóñez, en público, la cruel humillación en la que todos los que le vencieron en Cabra cortaron un mechón de su barba.

época tardomedieval y moderna, se ha indicado que recogen los tópicos arraigados en una tradición muy anterior que fue transmitida de manera oral⁵²⁰. En todo caso, estos romances de los siglos XIV y XV parecen los más ilustrativos para las imágenes románicas que son aquí objeto de consideración. El *Romance de la toma de Antequera*, que tuvo lugar en 1410 tras un largo asedio, sigue el esquema de gran parte de los romances de este tipo: un *moro* sale hacia Granada para informar al rey del asedio de Antequera; se sigue del dolor que experimenta el rey moro al recibir la noticia y acaba con el envío de tropas contra los cristianos. En este romance, el mensajero se dirige al rey de este modo: "Si supieras, el rey moro, -mi triste mensajería/ mesarías tus cabellos - y la tu barba vellida"⁵²¹. Más adelante se reincide en lo mismo, convirtiéndose en un auténtico tópico que expresa la aflicción del *moro* por la pérdida del enclave:

"Dando voces bino un moro - y mesándose la barba.
Como ante el rey fue llegado, - dijérale esta palabra:
Con tu licencia, señor, - te diré una nueva mala:
que ese infante don Fernando - tiene Antequera ganada"⁵²².

La narración que cuenta la pérdida de Granada entre los moriscos, denominada *Suspiro del Moro*, sería popularizada rápidamente entre los cristianos y contiene idénticas referencias:

"Otro día después que se entregó la ciudad y la Alhambra al rey Fernando, luego se partió)... [Acordándose, pues, el triste rey, y todos los que allí íbamos con él, de la aventura que nos había acontecido, y del famosos reino que habíamos perdido, tornándonos todos a llorar, y aun nuestras barbas todas canas mesar, pidiendo a Alá misericordia, y aun a la muerte que nos quitase la vida"⁵²³.

En los romances fronterizos el gesto no se cita fuera del contexto de la pérdida de territorios, reservándose siempre a los *moros*. A pesar del gran espacio cronológico que separa estas narraciones de las imágenes románicas, estos romances parecen recoger un tópico que aparece expresado con anterioridad en la piedra, permaneciendo en la cultura oral durante largos siglos. La idea de la derrota doctrinal aparejada a este gesto en los musulmanes de las ilustraciones del *Liber Virginitate Beatae Mariae* y la noción de la derrota territorial, asociada de nuevo a los *moros* en los romances fronterizos, llevan a entender este gesto de aflicción como un acto aparejado al musulmán que pueda significar ambas cosas en la escultura románica. Además, el gesto de tirarse de las barbas aparece asociado a figuras

⁵²⁰ Martínez Iniesta (2003), publicación electrónica.

⁵²¹ Romance de Antequera, vv. 15-16, en *Ibidem.*, publicación electrónica.

⁵²² Romance de Antequera, *La mañana de San Juan*, vv. 10-13, *Ibidem.*, publicación electrónica.

⁵²³ Recogida por Antonio de Guevara, *Epístolas familiares: Letra para Garci Sánchez de la Vega, en la cual escribe el autor una cosa muy notable que le contó un morisco de Granada* (20 parte, carta 60), *Ibidem.*, publicación electrónica.

que evidencian su negatividad por su exagerada gesticulación, su boca abierta, la exhibición de sus dientes, su fisonomía o por la realización de gestos obscenos.

En Nuestra Señora de Duratón, un personaje gesticulante estira su barba dividida en dos mechones mientras hace una llamativa mueca con la que exhibe sus dientes (Fig. 298). La barba bífida se repite especialmente en estas figuras y parece ser otro rasgo aparejado a la imagen del musulmán, como expongo más abajo. En la iglesia de Madrona, un canecillo presenta a una figura de semblante apesadumbrado que agarra su barba en dos mechones (Fig. 299). Lo mismo parece hacer el personaje del canecillo de San Miguel de Ayllón que agarra ambos flecos de su larga barba (Fig. 300), revelándose como un tema especialmente reiterado en las tierras segovianas, anteriormente fronterizas. Así, en la parroquia segoviana de Santa Marta del Cerro es un personaje con turbante el que tira con ambas manos de su larga barba (Fig. 301). En la iglesia de La Cuesta es un monstruo de barba bífida el que hace este gesto tan repetido, indicando su carácter demoníaco (Fig. 302). En Tejadilla, los dos mechones de barba se rizan en bucle bajo las manos que los estiran (Fig. 303), mientras en otro canecillo de la misma iglesia se opta por presentar al personaje estirando su barba unificada mientras son sus cuernos maléficos los que se rizan en bucle (Fig. 304). En Tenzuela, donde ya hemos visto la presencia de este tema en una figura tocada con un turbante (Fig. 293), son varias las figuras que hacen este gesto, una con la barba y los bigotes unidos en dos flecos (Fig. 305), otra con cabellos en punta y aspecto demoníaco (Fig. 306).

También en Burgos existen figuras que tiran de sus barbas separadas en dos mechones. El monasterio de Rodilla contiene una (Fig. 307) y en la Puerta de las Vírgenes de Santo Domingo de Silos es una figura de atuendo guerrero y cuerpo duplicado la que tira de los dos mechones de su barba (Fig. 308). Otros canecillos restaurados muestran las figuras en la actitud de tirarse de las barbas y, por la difusión del tema, podemos suponer que repiten el motivo original (Figs. 309 y 311). En Palencia, reaparece el asunto en la arquivolta de Santa María de Carrión de los Condes, de nuevo en una figura con larga barba bífida (Fig. 310). También en Montejo de Tiermes, conservamos un personaje que parece realizar este gesto (Fig. 212), y en San Salvador de Leyre es un personaje fantástico quien, con curioso tocado en doble punta, se agarra los dos flecos de su barba, que se cierran en simétrica espiral para conformar un motivo que recuerda a las decoraciones de ataurique del arte hispanomusulmán⁵²⁴. También la iglesia zamorana de Santa María la Nueva presenta, en uno de sus capiteles, una cabeza que parece portar turbante y estirar su larga barba con una mano (Fig. 314). El motivo aparece en el románico catalán (Fig. 315) y en el gallego (Fig. 316), con la característica separación de la barba en dos mechones. Da gran interés resulta la escena de un capitel de San Pedro de Tejada (Fig. 322), comentado ya en dos ocasiones. Encontramos en ésta a un tañedor de vihuela o *ribab* que podría ser andalusí por la procedencia del instrumento, en cuyo oído hace sonar un olifante otro personaje. El motivo del olifante y el de la sordera doctrinal han llevado a citar este ejemplo en apartados

⁵²⁴ Monteiro Arias (2005 b), pp. 182185.

anteriores de este estudio⁵²⁵. Pues bien, junto a la escena, un personajillo con capirote en punta se mesa las barbas agarrado a una columna (Fig. 322), amalgamando dos elementos más de identificación del oponente religioso (sombrero cónico y barbas estiradas).

El románico francés presenta igualmente este tema, bien con el aparente sentido de la aflicción del condenado al infierno (Figs. 317, 318 y 319), bien con el gesto obsceno del onanista que lo acerca a la imagen del musulmán (Figs. 320 y 321) y lo equipara con el arte hispánico (Fig. 295). La incontinenencia sexual será así otro rasgo que se yuxtapone a la figura que se tira de las barbas, sintetizando en una imagen dos rasgos de comportamiento aparejados al enemigo religioso. De este modo, en la Virgen de la Peña de Sepúlveda encontramos un personaje de inmensos genitales que parece tirarse de las barbas (Fig. 323), lo mismo que en Revilla de Santullán (Fig. 324). La imagen del espinario, de fuertes connotaciones obscenas y frecuentemente alusivas al enemigo religioso⁵²⁶, también aparece mesándose las barbas (Fig. 325). En Sainte Marie de Oloron veíamos cómo unos personajes en cucullas de aspecto simiesco se estiraban las barbas divididas en dos mechones (Fig. 226). Y en Santa Marta de Tera, en Zamora, el caballero victorioso parecía aplastar a una figura que se tira de la barba (Fig. 125 del Capítulo II).

Así, estas figuras gesticulantes, y a veces obscenas, pudieron constituir una representación del musulmán desesperado por su derrota. El estudio de la barba en dos mechones se hace, así, ineludible para completar el análisis del aspecto que el arte románico concedió al musulmán.

6. 3. d. EL MUSULMÁN BARBADO Y LA BARBA BÍFIDA

Numerosas imágenes analizadas a lo largo de este estudio presentan la barba bífida, por lo que parece ser un rasgo aparejado a la imagen del musulmán. La representación de algunos cautivos encadenados mostraba la peculiar separación en dos mechones de su barba (Figs. 178 y 179), bifurcación que también veíamos en la representación de personajes en cucullas atrapados por tallos infernales (Fig. 225), y en los personajes embusteros y blasfemos que desgarraban sus comisuras (Fig. 281) o sacaban la lengua en gesto estridente (Fig. 258). También en el tímpano de Beaulieu, del que ya he señalado los diversos autores que han querido ver la imagen de judíos y musulmanes en sus figuras, presentaban a los *infieles* en gestos obscenos con barba bífida (Fig. 106).

No obstante, el estudio de esta disposición de la barba resulta complejo, pues no sólo se asocia a la imagen de los musulmanes, sino también a los personajes veterotestamentarios y de tiempos bíblicos. Resulta preciso, así, analizar en qué medida el musulmán fue caracterizado con una barba y cómo la barba bífida pudo convertirse en su atributo.

⁵²⁵ En el apartado 2. 2. de este capítulo.

⁵²⁶ Como se verá en el Capítulo V, apartado 3. 1.

A priori, ninguna generalización puede ser hecha cuando comprobamos que la barba fue portada por cristianos y musulmanes. La barba florida de Carlomagno sería famosa por medio de la epopeya en toda la cristiandad occidental⁵²⁷, constituyendo una auténtica seña de dignidad. Por ello, el emperador jurará por su barba, signo de su honor⁵²⁸. También el Cid presenta la barba "vellida", siendo descrito como el de la "luenga" o "grant" barba⁵²⁹. El héroe castellano encuentra igualmente en este atributo un signo de dignidad y orgullo, y su satisfacción por conquistar Valencia se explica en el cantar con las palabras: "Ya le crece la barba y se le va alargando"⁵³⁰. Parece, así, que la barba fue atributo de los caballeros cristianos insignes. La alusión a la misma y al hecho de que es intocable o que no ha sido cortada por nadie, representa para el Campeador algo de lo que hablarán *moros* y cristianos⁵³¹. Se han señalado ciertas reminiscencias bíblicas en este concepto, pues el cabello y la barba nunca cortados son un emblema de la devoción del hombre y de su dedicación al Todopoderoso en numerosos pasajes⁵³².

Pero, el hecho de que Carlomagno y el Cid porten una barba famosa e insigne no es impedimento para que la barba sea también un distintivo del musulmán. Así, en la *Canción de Roldán* el emir tiene una gran barba blanca, en posible referencia a su categoría social⁵³³. Este rasgo se hace extensivo a los dirigentes musulmanes de los cantares de gesta francos, que suelen presentar una edad avanzada y larga barba blanca⁵³⁴.

A pesar de esta ambivalencia de la barba, que no es indicativa de la religión del personaje, la mayoría de los especialistas reconocen en la barba un rasgo típico de la representación del musulmán. En esto coinciden los versos de las *Cantigas de Santa María* (mediados del s. XIII), donde se habla de los musulmanes como "gente dessa, fea et baruuda" o de "muitos mouros baruudos"⁵³⁵ y las ilustraciones de las mismas, que presentan a los musulmanes barbados⁵³⁶. En este s. XIII parecen complicarse los valores aparejados a la

⁵²⁷ Canción de Roldán (ed. 1959), vv. 116-117, p. 24.

⁵²⁸ "Por esta barba y por este mostacho, /Tan lejos de mi no iréis este año." *Ibidem.*, vv. 249-250, p. 29.

⁵²⁹ Cantar de Mío Cid (ed. 1997), v. 274, pp. 200-201. Mío Cid es "el de la luenga barba", v. 1226, p. 311; y "el de la barba grant", v. 2410, p. 428.

⁵³⁰ *Ibidem.*, v. 1238, p. 311.

⁵³¹ "Por amor del Rey alfonso que de tierra me a echado /Nin entrarie en_ella tigera ni vn pelo non aurie taiado /E que fablassen desto moros [e] xristianos", *Ibidem.*, v. 1240-1242, pp. 310-312

⁵³² Sobresale Sansón entre los personajes del Antiguo Testamento, cuya proverbial fuerza radicaba en su pelo. "Nunca ha tocado la navaja mi cabeza, pues soy nazareo de Dios desde el vientre de mi madre. Si me rapasen, perdería mi fuerza, quedaría débil y sería como todos los otros hombres", Jueces (16, 17). Por otro lado, se consideraba un gran insulto mutilar la barba de otra persona: "Entonces Janón, cogiendo a los embajadores de David, rapóles la mitad de la barba", Samuel (2; 10,4); y en otro texto: "he dado mis mejillas a los que me arrancaban la barba", Isaías (50, 6). Es el propio Yavé, según Isaías, el que amenazaba a su pueblo con rasurarle "los pelos de la cabeza, los pelos de los pies y de la barba", Isaías (7, 20), es decir, incluso el vello púbico ("pies" es eufemismo por genitales); Garci-Gómez (2009), publicación electrónica.

⁵³³ "El Emir ha puesto su barba fuera, /Tan blanca es como flor de espina"; Canción de Roldán (ed. 1959), p.175, vv. 3520-3521.

⁵³⁴ Balan en *Fierabras* (hacia 1170), Agolan en la *Chanson d'Aspremont* (1190-1191) y muchos más tienen la barba y el pelo blancos, rasgo que va unido a su extraordinaria longevidad, Bancourt (1982) Vol. I, p. 64.

⁵³⁵ Cantiga 181: "gente d'essa, fea et baruuda", Alfonso X el Sabio (ed. 1990), Vol II, p. 256; Cantiga 215: "con muitos mouros baruudos", Vol II, p. 300.

⁵³⁶ García-Arenal (1985), pp. 133-151.

barba intacta del caballero, primando la idea del afeitado con motivo de una celebración tras una promesa previa del héroe. En el *Libro de Apolonio*, el protagonista hace el juramento de no cortarse pelo y barba hasta casar a su hija⁵³⁷. Las galas y celebraciones de sus desposorios se festejan en esta obra mediante el rasurado: "tenían los Barberos prisa por afeitar"⁵³⁸. Parece que por este tiempo el ideal estético del héroe y caballero imberbe tiene más fortuna que en los tiempos anteriores, como se aprecia en el arte gótico.

En todo caso, los estudios de la iconografía del combate entre cristianos y musulmanes apuntan a la representación prototípica del musulmán como barbado y moreno⁵³⁹. La barba también puede ser distintivo del judío, como ocurre en el claustro de la catedral de Tudela⁵⁴⁰ y en una descripción de Glaber que hablaba de un judío caracterizado por la oscuridad de la piel, los labios gruesos y por la "barba de macho cabrío"⁵⁴¹. En el *Libro del Ajedrez, Dados y Tablas*, así como el *Libro de Juegos* y en las propias *Cantigas*, se observa que la barba larga y el tocado "son los signos inequívocos" de los musulmanes⁵⁴². Y en el texto de la *Cantiga* 85 se indica que en el infierno se queman las barbas y las greñas de los judíos⁵⁴³.

Sabemos también que la barba pelirroja tuvo en la Edad Media unas connotaciones muy negativas, atribuyéndose a personajes apartados del orden establecido y especialmente a felones y traidores como Judas, Caín o Ganalón (quien pacta con los musulmanes en la *Canción de Roldán*), siendo también distintivo de los musulmanes en las ilustraciones policromas medievales⁵⁴⁴. Quizá en este aspecto se pueda rastrear algún tipo de reminiscencia de las modas reales, pues sabemos que los musulmanes medievales, andalusíes y orientales, cuidaron su barba con cosméticos y la tiñeron con alheña, confiriéndole un color rojizo⁵⁴⁵, hábito que fue condenado por los autores cristianos junto con el uso de otros ungüentos por parte de sus rivales religiosos⁵⁴⁶. Podría especularse con las connotaciones negativas de la barba rojiza en el arte cristiano a raíz de este hecho, manifestándose de nuevo

⁵³⁷ "Además yo he jurado no me cercenar / ni raer la mi barba, ni mis uñas cortar, / hasta que a Tarsiana pudiera desposar. / Pues que la he casado quiérome afeitar", *Libro de Apolonio* (ed. 1993), 549, 555, p. 120.

⁵³⁸ *Ibidem.*, 624, p. 131.

⁵³⁹ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 93; García Flores (2001), p. 290. Con frecuencia el líder de los musulmanes aparece representado con una larga barba puntiaguda, como en las ilustraciones del germano *Roulantes Liet* de mediados del s. XII; Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 125, Vol. II fig. 99. Marsiles aparece con barba corta mientras otro "pagano" la lleva larga, Vol. I, p. 127, Vol. II, fig. 101.

⁵⁴⁰ Patton (2007), p. 68.

⁵⁴¹ Faü (2005), p. 143.

⁵⁴² Fernández González (2007), p. 406.

⁵⁴³ Klein (2007), pp. 352-353.

⁵⁴⁴ Pastoreau (2006), pp. 219-221.

⁵⁴⁵ Tendencia atestiguada en príncipes, jueces y hasta ulemas. Referencia proporcionada por Manuela Marín que aún no ha publicado sus investigaciones sobre la caracterización de los príncipes omeyas, presentadas en el *III Seminario Multidisciplinar del Departamento de Historia Medieval de la Universidad Complutense de Madrid: La Edad Media en primera persona. Individuo y estereotipos medievales, 9-11 de Marzo 2009*, bajo el título "La caracterización biográfica de los príncipes omeyas", basada principalmente en las descripciones de Ibn Idari en al-Bayan al-mugrib, obra de principios del s. XIII que se basa en fuentes anteriores. Quiero expresar mi agradecimiento a la autora por su generosísima aportación, al facilitarme la lista de los príncipes omeyas y los atributos físicos de los que se les hace portadores, donde la barba teñida con alheña y katam es habitual, y donde la falta de tinte queda reseñada como algo inusual.

⁵⁴⁶ Daniel (1993), p. 209.

la gran limitación que supone no conservar policromía en los canecillos. En todo caso, resulta interesante constatar que la imagen de Mahoma del Manuscrito del Arsenal 1162 aparece trazada con tinta naranja en contraste con el texto (Fig. 2), delineado con pigmentos más oscuros (Fig. 326).

Sabemos que la barba fue de uso tradicional entre los musulmanes medievales bajo la consideración de que el Profeta había llevado una frondosa barba, tal y como indica la Sunna y como figura en los *hadiths*, al menos desde el s. XI⁵⁴⁷. La barba de los musulmanes sigue siendo en la actualidad una manifestación de ortodoxia y ratificación religiosa⁵⁴⁸, y el no afeitarse constituye, entre los colectivos más severos en las tradiciones del Islam, una obligación que permite diferenciarse de los *infieles* de Occidente y de las mujeres, conforme al dictamen de antiguos *hadiths*⁵⁴⁹.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, la barba es atribuida al musulmán en numerosas representaciones. En Estella, el gigante Ferragut aparecía con barba (Fig. 41 del Capítulo II), lo mismo que múltiples portadores de maza y hacha vistos en el segundo capítulo. Los caballeros victoriosos que aparecen triunfando sobre el enemigo religioso mostraban a éste barbado (Fig. 253 y Figs. 120-124; 132-134 del Capítulo II). También el retrato de Mahoma del manuscrito del Arsenal lo presentaba con barba (Fig. 2), y los judíos y musulmanes del Juicio Final de Beaulieu portaban el mismo atributo (Fig. 105). El canecillo de Santa María de Uncastillo que portaba un bonete y mostraba sus dientes con gruesos labios, recogía sus largas barbas con las manos (Fig. 249), y la imagen del *moro* del castillo de Alcañiz se caracterizaba como musulmán a través del turbante y de la barba (Fig. 254). Incluso los cautivos musulmanes de Oloron portaban una poblada barba (Figs. 139-140), lo mismo que otros ejemplos de prisioneros *moros* (Figs. 152, 153, 154, 157, 158, 159, 163, 178, 179 y 219).

Sin embargo, la barba es un atributo ambiguo que no puede servir de indicativo único para localizar la representación del musulmán, por no ser exclusivo de éstos, ya que la lleva el cristiano con frecuencia, y porque contamos con representaciones de musulmanes afeitados. No obstante, la barba bífida sí parece un elemento aparejado a la imagen del musulmán, si bien aparece igualmente asociada a las figuras veterotestamentarias y bíblicas orientales, como explicaré al final de estas líneas.

Además de los ejemplos citados al inicio de este apartado y de las imágenes que se estiran la barba dividida en dos mechones, otros autores recogen representaciones del musulmán con la barba partida. En el monasterio vallisoletano de Santa María de Valbuena, la capilla de San Pedro presenta pinturas murales (s. XIII) con escenas de batalla entre *moros* y cristianos, donde el líder de los musulmanes presenta una barba bífida⁵⁵⁰. También las ilustraciones del manuscrito alemán *Roulantes Liet*, basado en la figura de Roldán, de mediados del s. XII, contiene numerosos ejemplos de barba partida entre los *sarracenos*. El

⁵⁴⁷ Klein (2008), 4, publicación electrónica.

⁵⁴⁸ Maalouf (2001), pp. 91-92.

⁵⁴⁹ Al-Jibaly (2007), pp. 16-24.

⁵⁵⁰ García Flores (2001), p. 287, fig. 7.

traidor Ganalón lleva barba bífida, que para Lejeune y Stiennon sirve en este manuscrito para diferenciarlo de los cristianos de *pro*⁵⁵¹. También los emisarios de Marsiles de este códice portan el mismo tipo de barba⁵⁵².

Las figuras que tienen la barba partida son tan abundantes que resulta excesivo recogerlas todas, bastando una selección de las mismas para comprender la difusión y el arraigo de este rasgo representativo. Un canecillo de la Catedral de Jaca presenta una larga barba bífida mientras su dueño enseña los dientes apretados en gesto agresivo (Fig. 327), al tiempo que parece portar un bonete gallonado. Otro canecillo de la misma catedral se decora con una figura de larga barba bífida (Fig. 328). También en Segovia abundan estas figuras y encontramos un magnífico ejemplar en la iglesia de Caballar (Fig. 329) donde a la barba bifurcada se suman los ojos saltones y los labios gruesos. En la iglesia de la Virgen de la Peña de Sepúlveda encontramos, en la ménsula derecha de la puerta de acceso, una figura con rasgos de evidente condenación, como el rictus de la boca abierta, que tiene una barba dividida en dos mechones (Fig. 330). Un canecillo de la misma iglesia presenta un busto de ancha nariz, boca gesticulante que enseña los dientes y barba dividida, esta vez, en tres mechones (Fig. 331). Este tipo de barba es también atributo de figuras monstruosas, como se comprueba en la iglesia de La Cuesta, de la misma provincia (Fig. 332).

En Burgos existen imágenes similares, apareciendo una muy peculiar en Pineda de la Sierra, donde los dos mechones de barba se enrollan en caracolillos y donde la boca abierta vuelve a señalar la negatividad del personaje (Fig. 333). Varios monstruos y seres demonizados presentan este atributo en la iglesia navarra de San Salvador de Leyre (Fig. 334) y, en Echano, algunas de las figuritas que parecen sustentar la portada presentan igualmente dos mechones de barba (Fig. 335). El rasgo se extiende por los canecillos de todo el románico hispano, llegando a tierras gallegas (Figs. 336 y 337) y catalanas (Fig. 338), donde se dispone sobre cabecitas que podrían representar cabezas cortadas. Incluso contamos con un portador de cordero con este rasgo (figura que veíamos repetirse en el románico de Auvernia y que podría referirse a los sacrificios practicados por musulmanes y judíos), en Santa María de Uncastillo (Fig. 339). La barba en dos mechones aparece también en numerosos canecillos del románico francés, como en Saint Sernin de Toulouse (Fig. 340) y en Saint Étienne de Cahors (Fig. 341), donde también las bestias portan este atributo (Fig. 342).

Pero, como he señalado anteriormente, conviene tener en cuenta que diversos personajes bíblicos aparecen representados con la barba bífida en el románico. Generalmente son los personajes procedentes del Antiguo Testamento los que llevan la barba así dispuesta⁵⁵³, lo que viene a diferenciarlos de los Apóstoles, pertenecientes a la Nueva Ley. Así, en el interior de la portada de la abadía de Sainte Marie en Souillac encontramos al profeta Isaías con la barba separada en dos mechones, a los que vienen a

⁵⁵¹ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 123; Vol. II, fig. 87. *Ruolantes Liet* de Conrad el sacerdote, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Pal. germ. 112, de entre 1180 y 1190.

⁵⁵² *Ibidem.*, Vol. I, p. 123.

⁵⁵³ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 135.

añadirse los largos bigotes (Fig. 343). El rasgo es especialmente característico de la figura de Moisés, y lo encontramos asociado a su figura en San Martín de Segovia, donde señala los mandamientos de las Tablas de la Ley (Fig. 344). Sin embargo, también hay personajes del Nuevo Testamento que presentan sus barbas con la peculiar división en dos mechones. Así, en Uncastillo se conserva un relieve procedente de la antigua iglesia de Santa María donde el primero de los Reyes Magos tiene la barba bífida (Fig. 345). No obstante, estos reyes de Oriente procedentes de Arabia suelen recibir rasgos representativos similares a los de los musulmanes contemporáneos. Esto se hace especialmente evidente aquí, pues portan una banda decorativa en lo alto del brazo, siendo ésta una moda musulmana registrada en múltiples marfiles y manifestaciones artísticas islámicas donde las figuras llevan en la parte superior del brazo una banda de tiraz con decoración vegetal⁵⁵⁴. También los Ancianos del *Apocalipsis* aparecen con barba bífida en San Pedro de Moissac, presentando una indumentaria orientalizante y muy decorada, como es habitual en estas figuras (Fig. 346). En siglos posteriores, en el arte gótico, veremos al propio Cristo llevar este tipo de barba, que se convierte en un convencionalismo muy reiterado, pero aparejado a figuras que vivieron en tiempos bíblicos. En los siglos del románico la barba bífida sólo es portada por personajes veterotestamentarios y por algunos del Nuevo Testamento, mientras las figuras que pertenecen al mundo contemporáneo que llevan esta barba, reciben un carácter negativo en su gestualidad y rasgos representativos. Así, al margen de las figuras bíblicas, las figuras de barba bífida reciben una significación muy negativa, y ello se debe probablemente a que el rasgo se asocia a la pertenencia a la Antigua Ley, de la que son seguidores musulmanes y judíos sin reconocer a Cristo como hijo de Dios. Por ello, nunca la barba bífida aparece asociada a cristianos del momento. Especialmente interesante resulta una ilustración del Beato de Fernando I (c. 1147) donde se produce una actualización del tema apocalíptico de la Mujer y los Reyes de la Tierra para formular un mensaje iconográfico antiislámico (*Apocalipsis* 17). Este asunto, que será objeto de análisis más profundo en el siguiente capítulo, consiste en la representación de la denostada ciudad de Babilonia bajo una forma femenina, descrita como una prostituta que comparte el vino de su fornicación con los Reyes de la Tierra (Fig. 347). En la imagen, se establece una íntima relación entre Babilonia y el Islam, evidente a través de varios rasgos representativos entre los que se cuenta el cuarto creciente lunar que decora su corona. Distintos estudiosos han interpretado esta imagen como una referencia a la Córdoba andalusí⁵⁵⁵, y vemos que la prostituta brinda con uno de esos "Reyes de la Tierra", que tiene la barba dividida en dos mechones y una peculiar corona apuntada (Fig. 347).

⁵⁵⁴ Snyder indica que el elemento fue luego adoptado por los guerreros cruzados y peregrinos en un solo brazo a diferencia de los nobles musulmanes que la portan en ambos, Snyder (1996), pp. 60-61, tal y como atestigua la *Gesta Francorum*, Cap. III, 7, Bohémond de Antioquía manda hacer la banda horizontal para su gente. La autora observa igualmente que la lleva Herodes, en el tímpano de Santa Ana de Notre Dame de París.

⁵⁵⁵ Sepúlveda (1979), pp. 139-153, fue la primera en descubrir este proceso de actualización en la imagen; Wright (1995), pp. 190-193, Stierlin (1983), p. 157

A finales de la Edad Media, a pesar de la representación de Cristo con la barba en dos mechones, encontramos abundantes representaciones cristianas de Mahoma en las que éste lleva barba bífida, lo mismo que los fieles atentos a su oratoria. A principios del s. XV, la ilustración de la versión francesa del libro de Boccaccio, *De Casibus Virorum Illustrium* (*Des cas des nobles hommes et femmes* c. 1410 traducido al francés por Laurent de Premierfait) contiene diversas imágenes de Mahoma con barba bífida que predica a unos fieles que llevan la misma barba (Figs. 348 y 350). Por este tiempo se hallan ya diversas imágenes reconocibles de Mahoma, como el famoso fresco de la iglesia boloñesa de San Petronio (realizado en el *Quattrocento* por Giovanni de Módena), donde el Profeta es torturado en el infierno con su característica barba (Fig. 349).

A pesar de la multiplicidad de ejemplos artísticos existentes, no he hallado ninguna referencia textual a la separación de la barba en dos mechones, ni a su uso entre los musulmanes. Es posible, por tanto, que se trate de una convención artística que permita representar a personajes del pasado (los que vivieron en tiempos bíblicos antes del establecimiento del cristianismo, cuando imperaba la Antigua Ley), y que, cuando se aplica a personajes del presente, se trate de los musulmanes (y judíos, quizá) que permanecen anclados en las viejas revelaciones y que eran conocidos por sus largas barbas. Quizá este rasgo se hizo simplemente representativo de cualquier ausencia de instrucción cristiana, pues lo vemos aparejado a la imagen del Salvaje en la catedral gótica de Santa Cecilia de Albi (Fig. 351), aunque en este tiempo el sentido de ese rasgo se diversifica.

Por otro lado, existen figuras románicas con barba que, a pesar de no ser bífida, parecen representar a musulmanes. Así, en la ermita de la Vera Cruz de Segovia encontramos a un negro con largas barbas (Fig. 352) y, en Artáiz, son dos los personajes de largas barbas que se juntan en un canecillo con aparentes turbantes (Fig. 353). También el bigote constituye otro rasgo de representación del musulmán, aunque presenta poco arraigo en el arte románico, pero irá adquiriendo mucha importancia con el paso del tiempo. A pesar de alguna mención al bigote de los musulmanes en los cantares de gesta⁵⁵⁶, son pocos los ejemplos que evidencian esta atribución. Así, en Montejo de Tiermes un tañedor de vihuela hispanoárabe porta unos inmensos bigotes (Fig. 354). En Cahors, en Francia, encontramos un personaje con bigote de nariz ancha y gruesos labios (Fig. 355), allí donde veíamos a otro bigotudo que se tapaba los oídos (Fig. 27). No obstante, la iconografía del moro y el turco bigotudo parece un fenómeno más sistemático en tiempos posteriores, especialmente modernos, como en la portada renacentista de San Pedro de Cardena en Burgos (Fig. 356)⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ En *Gui de Bourgogne* un mensajero cristiano le comunica a Huidelon que su humillante pena por renunciar al bautismo será la quema de sus bigotes; Gui de Bourgogne (ed. 1966) vv. 1925-1939, p. 59.

⁵⁵⁷ Cabrilla recoge varios ejemplos: un grabado de 1664 en el que Santiago *Matamoros* lucha contra los musulmanes representados con grandes mostachos y turbantes, con flechas y lanzas y carcaj a la espalda. El autor señala que se trata de un recurso continuamente reiterado y que pervive hasta las últimas representaciones de Santiago *Matamoros*, como se aprecia en un grabado realizado en 1747 y firmado por Piedra. El moro bigotudo se denomina "a la manera turca"; Cabrilla Cíezar (1999), pp. 69-70.

Este extenso capítulo ha reunido un gran número de modelos y recursos iconográficos con los que se hizo referencia a los musulmanes, a los que se ha llegado a través del análisis de rasgos determinados, representativos de los valores y caracteres que se les atribuye en las fuentes escritas. Figuras de muy diversas naturalezas han sido analizadas, abarcándose desde representaciones bestiales hasta tipos humanos como los lujuriosos y músicos, pues comparten rasgos comunes. Otro tanto sucede con los simios y cautivos, y con un alto número de representaciones diversas que comparten gestos y elementos fisonómicos. Los rasgos negroides se aplican a figuras humanas, animales y monstruosas, lo mismo que las prendas distintivas y los gestos característicos. Por otro lado, lo más destacado de esta pluralidad de elementos físicos, actitudes, rasgos y vestimentas es el hecho de que coexisten e interaccionan, con frecuencia, en una misma imagen, superponiéndose a un nivel figurativo e interactuando en el plano semántico. Por estas razones, he creído necesario tratar estas representaciones conjuntamente, reunidas a pesar de su disparidad, como testimonio directo de la gran multiplicidad de formas que adopta una misma alteridad religiosa y del gran número de motivos que se crearon para representar unos pocos tópicos groseros elaborados sobre el musulmán. Así, el amplísimo repertorio figurativo que compone este capítulo⁵⁵⁸ viene a representar la reiteración obstinada de unas escasas ideas muy sencillas: licencia/ lujuria (sirenas, figuras obscenas, músicos); falsedad/blasfemia (las que sacan la lengua y desgarran las comisuras), derrota (las que se tiran de la barba, los atlantes y cautivos) y alianza con el demonio (bestialidad, gestualidad, rasgos negroides). La combinación de estos rasgos viene a superponer estos conceptos tan simples a una misma representación, así, por ejemplo, un onanista de rasgos negroides que se tira de la barba aglutina varios de estos valores: lujuria, alianza con el demonio, error religioso y derrota.

Este recorrido por el polimorfismo de la imagen románica y por el de la representación concreta del enemigo religioso, pone de manifiesto los distintos grados de deformación y monstruosidad aparejados al musulmán en el arte. Se percibe, además, la ausencia de una línea nítida que separe las figuras bestiales de las humanas, porque con frecuencia ambas portaron un mismo mensaje. La animalidad es un valor absoluto muy limitado para definir la apariencia de muchas representaciones románicas cuya forma estuvo al servicio de los significados que incidieron sobre ella. La bestialidad se estratifica en tan diversos grados como matices de negatividad se asignaron a las figuras, manifestados en sus diversas facetas (obscenidad, embuste, agresividad...) mediante rasgos representativos más o menos realistas o monstruosos. De este modo, la oscilación entre lo humano y lo bestial atraviesa mutaciones que pasan por aspectos gestuales y fisonómicos, por valores físicos y morales. Esta capacidad de la imagen románica de plasmar contenidos similares en

⁵⁵⁸ Aunque de modo simplificado, éstos son: sirenas, figuras obscenas y onanistas, arpías, monstruos, humanos y músicos con tocados identificativos del musulmán; figuras diversas de rasgos negroides, atlantes, prisioneros humanos y animalizados, figuras barbadas, que se tiran de la barba, que sacan la lengua o que desgarran sus comisuras.

representaciones animales y humanas, se hace especialmente patente en el tema de las figuras prosternadas, cuya alta divulgación y especial entidad me llevan a consagrarles el siguiente capítulo.

CAPÍTULO V.
LA IDOLATRÍA ASOCIADA A LOS MUSULMANES.
LAS FIGURAS PROSTERNADAS Y OTRAS REPRESENTACIONES VINCULADAS
CON ESTA NOCIÓN

La doctrina musulmana aparece designada como idolátrica en las fuentes escritas cristianas occidentales. En ocasiones, esta calificación se formula en un sentido genérico, dentro de la tendencia a vincular a los musulmanes con los antiguos paganos. No obstante, la acusación de idolatría fue frecuentemente arropada con argumentos, más o menos relacionados con la realidad, que permitieron fundamentar y consolidar esta noción. La ritualidad del rezo musulmán fue uno de los aspectos en los que los polemistas, cronistas y trovadores buscaron amparar esta idea, que se tradujo en la invención de ídolos *sarracenos* ante los que se prosternaban. El arte románico fue portador de estas nociones tan arraigadas en el imaginario colectivo, pues algunos temas iconográficos parecen contener mensajes directamente derivados de las mismas. En este capítulo se analizarán diversas representaciones a la luz de estos textos, inscribiendo su interpretación en el marco de la campaña ideológica desarrollada contra el Islam. Entre ellas, destacan las figuras prosternadas, humanas y bestiales, que pudieron responder a la percepción del rezo musulmán y de su gestualidad como idolátricos. Las figuras prosternadas aparecen también introduciendo su cabeza en unas grandes fauces monstruosas, tema vinculado con una ilustración de los manuscritos del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, cuyo análisis permitirá rastrear la gestación de esta iconografía y comprenderla en toda su dimensión. También se estudiarán las razones que pudieron originar la noción de la existencia de ídolos musulmanes y la posible proyección artística de los mismos.

1. LAS FIGURAS PROSTERNADAS EN EL ARTE ROMÁNICO

La imagen de una figura que adopta una característica postura de prosternación aparece de modo muy reiterado en la escultura románica hispana, así como en la francesa. Por lo general, se trata de una iconografía típica de canecillos asociada prioritariamente a figuras bestiales, aunque existen ejemplos humanos. Esta *prosternación* se concreta en una peculiar posición consistente en el estiramiento de las patas delanteras y la curvatura del lomo, dejando caer el peso del cuerpo sobre la parte trasera del mismo. Así, las patas posteriores de la figura permanecen generalmente plegadas.

Estas representaciones pueden concretarse tanto en la forma de un perro, de un felino, como aparecer bajo la de un extraño engendro, presentando en ocasiones el rostro completamente girado de manera sobrenatural. La propia disposición de los canecillos hace que las figuras aparentemente postradas aparezcan verticalmente, por lo que podrían estar

adoptando tanto la postura de prosternación como la de fiera subyugada o la del orante arrodillado. C. Lange¹ ha querido ver en estas imágenes la representación animalizada de un musulmán en posición de rezo ritual. Su hipótesis es resultado del análisis de multitud de imágenes que le han permitido observar la incorporación de este rasgo junto con otros aspectos distintivos del musulmán. Esta tesis adquiere visos de verosimilitud a la luz de las fuentes escritas, convirtiéndola en convincente.

Se observa que la posición adoptada por estas figuras es asimilada a la idolatría en las fuentes latinas medievales, constituyendo ésta uno de los rasgos más insistentemente atribuidos al musulmán. Dicha acusación suele ampararse en la imputación del hábito de reclinarse ante los ídolos *sarracenos* en los cantares de gesta. Además, es posible que la iconografía de las figuras prosternadas encuentre su gestación inmediata en la ilustración de los Beatos relativa al episodio apocalíptico del Pseudo-profeta adorado por sus seguidores (Apocalipsis 16, 13), si bien, la reclinación o *proskynesis* forma parte de rituales político-religiosos en Oriente Próximo desde la Antigüedad, y aparece, por tanto, en el arte de tiempos anteriores. Por otro lado, la presencia de esta representación en escenas o junto a imágenes claramente alusivas al enemigo religioso constituye otro indicio que permite reflexionar sobre la identificación de la bestia prosternada con el musulmán en actitud de rezo ritual.

1. 1. APROXIMACIÓN A LA FISONOMÍA DE LAS FIGURAS PROSTERNADAS

Encontramos figuras prosternadas en gran parte de las iglesias románicas hispanas provistas de escultura figurada. En ocasiones son representaciones humanas las que adoptan la postura característica del rezo ritual o la adoración. En la iglesia de San Pedro de Perorrubio vemos un personaje aparentemente masculino reclinando su cuerpo hacia delante y estirando fuertemente los brazos, que describen una trayectoria paralela a la de sus piernas bestiales y esquemáticas (Fig. 1). Menos tosca es la talla del canecillo de San Pedro de Tejada que presenta una figura humana proporcionada y en actitud naturalista, la cual aparece tendida en el suelo agachando la cabeza (hoy perdida) y estirando los brazos en actitud de sometimiento y reverencia (Fig. 2). Los restauradores de Frómista cincelaron varias imágenes similares, en las que el personaje apoya el peso de su cuerpo sobre sus talones para estirar los brazos hacia delante (Fig. 3). Cabe suponer que éstas siguieron el modelo de los canecillos anteriores a la restauración, pues encontramos el mismo prototipo en el románico franco (Figs. 124 a 132), con el que Frómista parece mantener fuertes vínculos.

La postura de sometimiento resulta más frecuente en representaciones animales, como ha sido dicho, y la vemos proliferar de modo asombroso. En Duratón es un perro el que adopta tan peculiar gestualidad corporal (Fig. 4) si bien se trata de una posición

¹ Lange (2004), pp. 68-73.

característica de la especie canina. Este gesto en los perros indica precisamente sumisión al amo, cuando se acompaña de la unión del abdomen y de la cabeza con el suelo, como es el caso aquí. Quizá por ello las figuras prosternadas rara vez han llamado la atención de los especialistas, que las incluyen en el universo bestial de connotaciones malignas y, cuando lo han hecho, ha sido para definir las como simples fieras agazapadas². Sin embargo, la mayoría de las veces estas bestias no tienen una actitud natural, ni reflejan la observación del reino animal. Así, abundan las fieras prosternadas que giran su rostro 180 grados de modo sobrenatural, que puede coincidir con una postura imposible en las patas traseras (Fig. 5). Otras veces el prosternado tiene por patas apéndices invertebrados que se estiran ostensiblemente para definir su característica postura (Fig. 6). Con mayor frecuencia, las patas de atrás se pliegan en el sentido inverso al que sería natural en un cuadrúpedo de su especie, manifestando, quizá, en tan inverosímil e invertida posición su carácter demoníaco y contrario a la ortodoxia. Así lo vemos en una especie de demonio que gira su rostro en la Virgen de la Peña de Sepúlveda (Fig. 7), y en un felino procedente de San Cristóbal en Salamanca, a cuya fisonomía se añaden unos llamativos genitales para asociar la obscenidad a tan innatural prosternación (Fig. 8). Visiblemente disforme es el cuerpo de la fiera que abre sus fauces de modo desmesurado en San Millán de Segovia, que muestra, a pesar del esquematismo, las patas estiradas y apoyadas en postración (Fig. 9).

Para comprobar la antinaturalidad de la postura de estas bestias basta con compararlas con las del reino animal. Así, por ejemplo, encontramos cerdos y jabalíes prosternados en diversos canecillos cuyas patas traseras se articulan como las delanteras, plegándose hacia delante casi en ángulo recto (Figs. 10 y 11). Si observamos la postura natural de las patas traseras de los cerdos, comprobamos que no pueden plegarse de semejante manera sin apoyar también el espinazo (Fig. 12). Lo mismo ocurre con otros animales prosternados, como por ejemplo el león: uno de los más frecuentes en los canecillos. Tomemos un león prosternado de la torre de la basílica de Armentia, por ejemplo (uno de los pocos que se salvaron de la restauración). Lo vemos alargando las patas delanteras y clavando sus garras, con la cabeza girada (Fig. 13). Sus patas traseras emergen hacia abajo para plegarse en ángulo agudo y proyectar un desmesurado metatarso hacia arriba, en el sentido del cuerpo. Más antinatural aún resulta el modo en que pliega las patas el perro de san Millán en Segovia (Fig. 14). Un león, lo mismo que un perro sólo podría articular las patas hacia dentro, en el sentido de su cuerpo, como se observa en la naturaleza (Figs. 15 y 16). Aun más inverosímil resulta el cuadrúpedo prosternado en un canecillo de la iglesia burgalesa de Almine que, a pesar de proyectar las patas hacia dentro, carece de articulaciones (Fig. 17).

² Panizo Delgado (2008), p. 210.

1. 2. LAS FIGURAS PROSTERNADAS ROMÁNICAS COMO IMAGEN DEL IDÓLATRA MUSULMÁN: ACERCAMIENTO AL TEMA

Existe así un modelo muy arraigado y extendido en el románico consistente en la figura humana, animal o fantástica en característica posición de prosternación. La vemos aparecer en todos los siglos del románico y en todas las regiones estudiadas. La falta de pericia técnica del escultor no es un impedimento para reproducir este arquetipo iconográfico tan alejado de la imitación del natural, que vemos aparecer en una gran variedad de modos escultóricos, desde los más realistas y detallados hasta los más toscos y esquemáticos.

Una función, una significación aparejada a este modelo tuvo que motivar la reiteración del mismo por tantas manos y cinceles, en tantos lugares y épocas. La existencia de una *moda* escultórica no puede explicar semejante persistencia en el arquetipo, pues los rasgos de la fiera varían enormemente con tal de conservar el característico y antinatural gesto de postración.

El estudio de Garnier, fruto del análisis de miles de imágenes plenomedievales, demuestra que la reclinación de la cabeza de los personajes hacia delante, cerca del suelo, suele indicar idolatría³. La misma posición es adoptada por los musulmanes *idólatras* de algunas biblias moralizadas y crónicas de cruzada ilustradas en el s. XIII⁴. Así, en una Biblia moralizada de en torno a 1230-1240 encontramos a los musulmanes prosternados bajo la bestia de siete cabezas, adoptando la misma posición que las figuras de nuestros canecillos: con los brazos alargados hacia delante y el peso del cuerpo apoyado sobre las piernas plegadas (Fig. 19). Se trata de una actualización del *Apocalipsis* (13, 4), en que los musulmanes y los judíos encarnan a los pueblos adoradores del dragón⁵. La ilustración de este pasaje en el Beato de El Escorial, anterior en más de dos siglos, parece evocar el paso de la verticalidad a la horizontalidad característico del rezo ritual musulmán, destacando las manos extendidas (Fig. 18). Las connotaciones negativas de esta reclinación quedan claras, pues se equipara en la fórmula iconográfica con otra imagen del mismo manuscrito (f. 142v): el momento en que Juan se prosterna ante el ángel y éste se lo reprocha, indicando que sólo Dios es digno de adoración⁶. Aunque las figuras de este Beato no han sido

³ A pesar de haber sido interpretadas con frecuencia por los especialistas, dice el autor, en un sentido burlesco, Garnier (1982), p. 121. Este autor, no obstante, no relaciona el gesto con la posición del rezo musulmán, indicando que a veces se vincula a lo señalado en el Deuteronomio respecto a la idolatría.

⁴ En la *Estoire d'Eracles*, crónica de cruzada parisina de finales del s. XIII, se representa la predicación de la Primera Cruzada por Urbano II en Clermont, bajo la que aparece un cristiano rezando junto al Sagrado Sepulcro de Jerusalén, en contraposición con la representación contigua de un grupo de sarracenos rezando y gesticulando ante un ídolo elevado en un pedestal, *Estoire d'Eracles*, 1295-1300, Walters Art Museum, Baltimore, MS W. 137, fol. I; reproducido por Strickland (2003), p. 167, Fig. 78.

⁵ Strickland (2003), pp. 215-217.

⁶ "Entonces me postré a sus pies para adorarle, pero él me dice: «No, cuidado; yo soy un siervo como tú y como tus hermanos que mantienen el testimonio de Jesús. A Dios tienes que adorar.» El testimonio de Jesús es el espíritu de profecía." (*Apocalipsis*, 19, 10). El vínculo de ambas imágenes ha sido observado por Stierlin (1978), pp. 68-69.

relacionadas con la imagen del musulmán, sí lo han sido otras imágenes de los Beatos⁷ y, como ha visto y verá en este capítulo, varios textos revelan la asociación de los adoradores apocalípticos con los *infieles* de la época, y la de la bestia con su profeta.

El Corán cita repetidas veces la indicación de prosternarse ante Dios: "[a los seguidores de Mahoma] tú los verás arrodillados, prosternados, buscar el favor de Dios" (Sura XLVIII, 29. 9). Según la *Sunna*, la actitud de buena plegaria es la de levantar ambos brazos con las palmas de las manos enfocadas al cielo en dirección a La Meca⁸. Este gesto corresponde a la primera parte de la plegaria ritual llamada *takbir*, que se acompaña de la fórmula de recitación "Allah akbar" (Alá es grande) y se hace de pie. Según la tradición, a través del *takbir* el fiel se aísla del resto del mundo y se sacraliza⁹. La otra parte del rezo es aquella en la que el fiel se arrodilla posando la frente y las palmas de las manos sobre el suelo (*sudjud*), posición en la que se sienta sobre los talones, apoyando después las manos sobre los muslos cerca de las rodillas¹⁰ (Fig. 20).

Sin embargo, conocer los pormenores del rezo ritual musulmán en la Edad Media no permite *per se* interpretar la significación de las figuras prosternadas, aun cuando sus posturas pudieran coincidir, pues (como he indicado tantas veces) la figuración antiislámica respondió tanto al conocimiento del enemigo como a una idea construida sobre el mismo. Así, para sustentar la hipótesis planteada sería necesario demostrar la generalización, en la imaginación cristiana occidental, de la noción de unos musulmanes que se prosternan, y no el conocimiento preciso de sus verdaderas prácticas religiosas. Resulta necesario saber, por tanto, hasta qué punto la oración de los musulmanes fue popular en la mentalidad hispana y cristiana occidental, y cómo fue interpretada.

1. 3. LOS MUSULMANES IDÓLATRAS Y PROSTERNADOS EN LAS FUENTES CRISTIANAS OCCIDENTALES

1. 3. a. PROSTERNACIÓN E IDOLATRÍA DE LOS MUSULMANES EN FUENTES ECLESIASTICAS Y CRONÍSTICAS

Desde la más antigua tradición polémica antiislámica, la oriental, encontramos referencias al ritual de rezo musulmán encaminadas a revestirlo de connotaciones negativas. Jorge el Monje relacionaba este protocolo en el s. IX con las prácticas mágicas, indicando que repetían una fórmula en el rezo¹¹. Nicetas de Bizancio, por su parte,

⁷ Es el caso de la Prostituta de Babilonia como imagen de la ciudad musulmana de Córdoba, Sepúlveda González (1979), pp. 139-153; Wright (1995), pp. 190-193, Stierlin (1983), p. 157. El tema se ampliará el apartado 2. 5. de este capítulo.

⁸ Bancourt (1982) Vol. I, p. 423, según la *Historia de la docta simpatía*.

⁹ Pareja (1964), p. 642.

¹⁰ *Ibidem.*, pp. 642-643.

¹¹ Ducellier (1971), p. 212.

recurrió a la descripción de la oración para justificar la acusación de idolatría a los enemigos religiosos, narrando su prosternación ante el *ídolo* de la Kaaba¹². Nicetas fija con ello una larga tradición, pues a partir de entonces la plegaria musulmana será evocada por los autores cristianos como prueba de su supuesta idolatría y la prosternación como un gesto realizado ante los ídolos. De este modo, aunque más adelante la imputación de idolatría a los musulmanes se plasmará en la invención de ídolos *sarracenos* de la más variada especie, el origen de esta acusación se remonta a los primeros polemistas del s. VII y se basa en dos aspectos fundamentales: la adoración de imágenes de dioses por los árabes preislámicos y la veneración de las dos piedras santas albergadas en la Kaaba de La Meca¹³. Esta es la base sobre la que Nicetas construye la difamación al islamismo, pasando de acusarlo de fetichista en la adoración de la Kaaba a calificarlo de politeísta y diabólico¹⁴.

También en Occidente los gestos de plegaria musulmana serían asociados al pecado desde época temprana. El primero en aludir a este ritual fue Álvaro de Córdoba (s. IX), indicando en su *Indiculus Luminosus*:

“la oración de los desobedientes es hecha pecaminosamente y con continua encorvadura de la espalda y los repetidos golpes de cabeza, que ostentando su jactancia clavan frecuentísimamente en tierra, no les proporciona la salvación, sino el suplicio eterno”¹⁵.

El clérigo mozárabe también conecta el rito con la adoración de la Kaaba, “entregados a su rito, aquellos días en que consagran su desenfreno en el templo del ídolo”¹⁶, así como con la antigua idolatría del pueblo árabe:

“puesto que todos estaban inficionados por el cieno de la gentilidad y de la idolatría, [Mahoma] hallándolos vacíos los devoró y los ligó a sí con vínculo perpetuo”¹⁷.

¹² Ambos autores son del s. IX, *Ibidem*, p. 196. Nicetas de Bizancio escribe el primer tratado en el que se comparaba la veneración de la piedra negra de la Kaaba con la de una cabeza esculpida de Afrodita, opinión que siguieron sosteniendo Juan Damasceno y otros autores posteriores, Ducellier (1971), p. 210; Camille (2000), p. 156.

¹³ Los primeros polemistas de Oriente como el armenio Sébêos en el s. VII destacan el hecho de que el pueblo árabe era idólatra antes de adoptar la “falsa doctrina” de Mahoma, Ducellier (1971), p. 132. Juan de Nikius, autor copto del s. VII, decía que muchos falsos cristianos egipcios habían abrazado la doctrina del monstruo que era Mahoma, habitando con esos “idólatras” y tomando las armas contra Cristo, *Ibidem*., p. 30.

¹⁴ “Et afin que soit clairement découverte sa fourberie, il invite les malheureux barbares à vénérer l’idole qui se trouve à Bakka, et qui appelle lui même sanctuaire de l’observance: “où que vous soyez” dit-il, “tournez vos visages du côté du sanctuaire de l’observance”, *Ibidem*., p. 196.

¹⁵ Álvaro de Córdoba (ed. 1996), 29, pp. 164-165.

¹⁶ “... aún lo llaman con el mismo vocablo y debido a la diversidad de la lengua árábica, que se diferencia poco en la mayoría de las palabras del hebreo, esos días son llamados Almozem y en las mismas fechas en que ya desde antiguo el mismo pueblo, colocado entre los gentiles, acudía junto al citado ídolo a todas partes, ahora también la misma multitud extraviada fluye anualmente y rinde culto permanente al mismo demonio, que creen sacado de raíz del mismo lugar por la magnitud de su propia fe. Adoran, pues, hasta hoy a Maozim en su santuario, como el profeta declaró por inspiración divina”, *Ibidem*., *Indiculus Luminosus*, 25, pp. 150-151.

¹⁷ *Ibidem*., *Indiculus Luminosus*, 26, pp. 154-155.

"Y al Dios de sus padres no consideró, esto es, los ídolos de los ismaelitas que hasta su tiempo adoraban. Y caerá en la concupiscencia de las hembras. ¿Quién no ve en este lugar que en esta profecía se señala a este impúdico?"¹⁸.

Por su parte, Eulogio de Córdoba recoge el Salmo que dice "Sean confundidos todos los que adoran ídolos y los que se glorían con estatuas"¹⁹ para aplicarlo contra los musulmanes. De nuevo el discurso antiislámico busca amparo en las Escrituras y en la interpretación que les concede la patrística, presentando la liturgia rival como idolátrica dentro de la tendencia a la demonización del enemigo y de su religión. Pues muchas de las imágenes evocadas por la literatura polémica presentan claras reminiscencias bíblicas que las refuerzan. La idea de los idólatras prosternados es una de las más notables, recordando al pasaje del Evangelio de Mateo (4, 9-10) en el que el diablo tienta a Cristo en la montaña diciéndole "Todo esto te daré si postrándote me adoras", a lo que Jesús contesta "Apártate, Satanás, porque está escrito: Al Señor tu Dios adorarás, y sólo a él darás culto", tras lo cual el diablo deja de tentarle.

Desde tiempos prerrománicos la idolatría es una de las acusaciones más extendidas en la literatura occidental de combate doctrinal contra el Islam, ligándose de modo sistemático a la peregrinación a La Meca (*Hadj ó Hayy*) y a la veneración de las piedras santas en la Kaaba²⁰. Recuérdese que la peregrinación al santuario de la Kaaba es el viaje más importante dentro de la religión musulmana y uno de los "pilares de la fe": ha de hacerse una vez en la vida y es deber para todo musulmán adulto salvo impedimento de salud o fortuna²¹. Por otro lado, J. Tolan ha puesto de manifiesto que la atribución de idolatría a los musulmanes depende en gran medida de su completa asimilación con el antiguo paganismo²².

La conexión de la idolatría y el rezo con este santuario entre los autores polémicos se debe probablemente a la orientación de la plegaria en dirección a La Meca. Pedro Alfonso (de 1110) sería uno de los que más se extendieran en detallar esta peregrinación, indicando que la Kaaba había sido un centro de culto de ídolos paganos hasta la llegada de Mahoma²³. Varios autores seguirán su *Dialogus contra Iudeos* para subrayar en qué medida "Mahoma sirvió al culto a los ídolos tan extendido entre los árabes"²⁴. También en la

¹⁸ (Cursiva aplicada a las citas bíblicas). Se refiere a Mahoma, al cual no cita por su nombre, *Ibidem.*, *Induculus Luminosus*, 22, pp. 142-145.

¹⁹ Salmos (96, 7), Eulogio de Córdoba (ed. 1998), *Apologeticus Martyrum*, 19, p. 202.

²⁰ Daniel (1993), pp. 284-293 ofrece múltiples ejemplos.

²¹ Corán II, 192, III, 91, XXII, 28-29, Encyclopédie de l'Islam (1975), 1975, Vol. III, pp. 33-40.

²² Tolan (2007), pp. 163; llevando a que haya una completa simbiosis entre el apelativo de ídolo y de Mahomet, igual que sarraceno y pagano, Tolan (2007), pp. 163-164

²³ Pedro Alfonso (ed. 1996), *Diálogo contra los Judíos*, V, pp. 295, 299. Su *Dialogus contra Iudeos* explica algunas de las referencias confusas y fantásticas que abrirán después el prefacio de la traducción del Corán de Marcos de Toledo, Daniel (1993), pp. 117, 289.

²⁴ Son varios los autores que insisten en la imagen de un joven Mahoma abandonado al culto de los ídolos al que luego renunciaría, Daniel (1993), p. 120.

Summa encargada por Pedro el Venerable se habla del Profeta como de "un bárbaro entre los bárbaros y un ídola entre los ídolas"²⁵.

No cabe duda de que estas nociones son deudoras de la patrística y de su discurso ante el paganismo de Roma. El *Pasionario Hispánico* refleja muy bien esta tendencia, pues reúne la narración de martirios de tiempos imperiales y las de algunos mártires bajo el poder de Córdoba, expresándolos en términos muy similares. Este compendio hagiográfico, leído durante la liturgia hispano-visigoda, está formado por textos anteriores y posteriores al 711 (muchos de ellos de los siglos IX y X), pero conserva una cierta homogeneidad en sus contenidos. El tópico de los paganos que fuerzan a los mártires a postrarse ante sus estatuas pudo así contagiar, por analogía, la noción sobre los musulmanes, reiterándose la actitud de negarse a "inclinarse la cerviz ante los ídolos"²⁶. La narración del martirio de Nunilón y Alodia, decapitadas por apostasía al declararse cristianas siendo hijas de padre musulmán (compuesto en el s. IX), hace referencia a la antigua idolatría del pueblo árabe que se rendía y aun rinde al culto de Venus²⁷.

La *Historia del Pseudo Turpín* (c. 1130) se recrea en la descripción de los supuestos ídolos *sarracenos* andalusíes, iniciando su Capítulo IV con la siguiente narración:

"Los ídolos e imágenes que encontró entonces [Carlomagno] en España los destruyó completamente, excepto el ídolo que hay en tierra de Andalucía y que se llama Salam de Cádiz. Cádiz se llama propiamente el lugar en que se halla. Salam en lengua árabe quiere decir Dios"²⁸.

Éste, señala el autor, fue fabricado por el propio Mahoma como símbolo suyo, escondiendo...

"en él con su arte mágica una legión de demonios que con tanta energía lo poseen, que nunca ha podido ser roto por nadie; pues cuando se le acerca algún sarraceno para adorar o rogar a Mahoma, queda incólume. Si se detiene sobre él cualquier ave, muere instantáneamente"²⁹.

Los cronistas de la Primera Cruzada pusieron el mismo interés en difundir esta idea, llegando a pretender que la estatua-ídolo de Mahoma presidía el Templo de Jerusalén, tal y como recogen Foucher de Chartres³⁰ y Raúl de Caen³¹. La *Gesta Tancredi* (c.1131), escrita por este último y destinada a glorificar al cruzado Tancredo de Caen, ofrece una descripción fascinante de la supuesta estatua de Mahoma entronizada, de plata

²⁵ *Ibidem.*, p. 120.

²⁶ *Pasionario Hispánico* (ed. 1995), p. 25, sobre la idolatría de los paganos, pp. 5, 21, 25, 245, etc.

²⁷ *Ibidem.*, pp. 288-289. La acusación del culto a Venus está muy extendida entre los autores polémicos y procede de la designación del viernes como día sagrado de la semana. Pedro Alfonso lo recoge, Pedro Alfonso (ed. 1996), *Diálogo contra los Judíos*, V, p. 299.

²⁸ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. IV, p. 427.

²⁹ *Ibidem.*, Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. IV, pp. 428.

³⁰ Se trata de otro cronista de la Primera Cruzada, que aseguraba que un ídolo de Mahoma estaba situado en el Templo del Señor por los musulmanes, en su *Historia Hierosolymitana* 26. 9, Strickland (2003), p. 166.

³¹ Quien indica que Tancredo la había visto con sus propios ojos, Flori (2003), p. 247.

maciza, engalanado con joyas y resplandeciente. El autor se pregunta si "se trata de prístino Anticristo o del depravado Mahoma, del pernicioso Mahoma". Narra después que la estatua es sacada, arrastrada, decapitada y reducida a pedazos³².

En las crónicas de cruzada observamos así un despliegue de nociones sobre el enemigo religioso más alejadas de la realidad que en las fuentes hispanas y orientales, debido a que estuvieron dirigidas a un público más ignorante sobre el Islam en razón a la distancia geográfica y cultural. De lo que no cabe duda es de que son concepciones difundidas de manera intencionada como propaganda de la guerra sacralizada, pues aparecen de modo recurrente en relatos de cruzada como la *Gesta Francorum* (c. 1100)³³, llegándose a hacer descripciones pormenorizadas de la apariencia de dichos ídolos supuestamente contemplados por los cronistas³⁴. Por ello, la imputación de idolatría no ha de interpretarse como el resultado de una inocente ignorancia, aunque la idea arraigara y se divulgara gracias al desconocimiento de las gentes sobre los musulmanes. Sin duda, hubo una iniciativa clara de difusión de esa idea y algunos autores de la época denuncian esas falsas creencias que muchos otros se esforzaban por propagar. Así lo manifestaron el Monje de Francia, Otto Freising y Humberto de Romans en los siglos XII y XIII³⁵.

El presunto culto idólatrico llega a convertir a los musulmanes en profanadores de los lugares santos también en la iconografía. Así, en la ilustración de un ejemplar de la *Historia de Ultramar* de Guillermo de Tiro (segunda mitad del s. XII) un ídolo desnudo a modo de Marte aparece con su escudo encima de una columna corrompiendo con ello el Templo del Santo Sepulcro, repitiéndose el prototipo en diversas ilustraciones de manuscritos³⁶. El testimonio de Juan de Wurzburg, poco tiempo anterior a la reconquista de Jerusalén por Saladino (1187), ofrece un argumento bastante generalizador para calificar a los musulmanes de idólatras, indicando que la Cúpula de la Roca es respetada por los musulmanes

³² Camille (2000), pp. 160-161.

³³ Carleton Munro (1931), p. 331-332.

³⁴ Las descripciones pormenorizadas demuestran que se trata de mentiras deliberadas, Bancourt (1982) Vol. I, p. 404.

³⁵ El Monje de Francia escribe un intercambio epistolar con un musulmán zaragozano buscando puntos en común como el rechazo a la idolatría, Conservado en el Ms. 538 árabe de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, recogido por Dunlop (1952), pp. 264-265, del Fº 52 r. Otto de Freising, participante en la Segunda Cruzada (1147-1149), dudaba de la historia de Thielmo sobre un ídolo musulmán porque, decía, "es bien sabido que los musulmanes no adoran ídolo". Por su parte, Humberto de Romans declaraba en 1274 que esa creencia era falsa, Carleton Munro (1931), pp. 332-334.

³⁶ Camille (2000), p. 153, fig. 76, de la que el autor señala "Esta miniatura diminuta dividida en cuatro partes aboga por la Guerra Santa, al igual que cualquier sermón de Jacques de Vitry o de otros famosos predicadores que seguían la estela de Urbano en sus pregones a los fieles del siglo XIII". La representación de los musulmanes adorando un ídolo sobre una columna se convierte en una imagen prototípica en tiempos bajomedievales. El autor recoge diversos ejemplos, entre los que se halla el parisino MS. Real 19.D.I. de la Biblioteca Británica, del s. XIV, una ilustración muestra a tres figuras de tártaros con piel oscura y turbante ante un ídolo con casco sobre un pedestal, *Ibidem.*, p. 170, fig. 82.

"porque en su interior se adora a su creador, aunque este hecho debe ser considerado como idolátrico, porque, según la autoridad de San Agustín, todo lo que se hace sin fe en Cristo es idolatría"³⁷.

Podemos suponer que en la península ibérica las gentes tuvieron mayor conocimiento sobre el rito musulmán y la ausencia de imágenes de culto en las mezquitas, estando a su alcance la contemplación de su rezo, en ocasiones realizado al aire libre. En estos casos, la acusación de idolatría se agarraba a la peregrinación y a la orientación a la Kaaba donde unas *mágicas* piedras congregaban a los *infieles*. Además, la prosternación del enemigo adquiere más amplios significados en algunas fuentes hispanas como el *Poema de Almería*, donde el gesto se asocia también al sometimiento militar ante los cristianos. Así, se habla de las banderas e insignias del emperador Alfonso VII como de una "protección contra todo lo malo. El pueblo musulmán se prosterna a la vista de éstos y, aterrorizado, no puede resistir en un campo reducido"³⁸. También el conde Poncio "cuando blande la lanza la mala raza se prosterna sin fuerzas"³⁹. Pero la prosternación y la idolatría son siempre vinculadas entre sí y asociadas al maligno conforme al pasaje evangélico en que Cristo sufre sus tentaciones en el desierto.

En el s. XIII parece haberse extendido la creencia propagada anteriormente por los cronistas, desplazándose el ídolo del Profeta a La Meca. Un clérigo procedente de San Juan de Acre aseguraba en 1257 que La Meca, su templo y el ídolo de Mahoma acababan de ser destruidos por un rayo, mientras el preceptor del Templo de Jerusalén indicaba que había sucedido durante un terremoto⁴⁰. Estas referencias se relacionan directamente con la leyenda relativa a la presencia del sarcófago del Profeta en La Meca, según la cual los *sarracenos* lo adoraban como pueblo crédulo engañado por un mecanismo de imantación que lo mantenía suspendido en el aire⁴¹. La leyenda, creada a finales del s. XI o principios del XII, condujo a convertir dicho sarcófago en el corazón ficticio del mundo musulmán, dotándolo de un poder mítico terrorífico y convirtiéndolo en exponente de odio y pavor.

Esta quimera no aparece sólo en los escritos polémicos antiislámicos pues la encontramos reflejada en la cartografía occidental. Las cartas náuticas y los *mappaemundi* medievales señalan frecuentemente la ciudad de La Meca mediante la representación del sarcófago flotante junto al que ora un musulmán con turbante, demostrando la divulgación

³⁷ Juan de Wurzburg (ed. 1896), *Descripción de Tierra Santa*, p. 18.

³⁸ "illius signa tutantia cuncta maligna ; auro sternuntur quoties ad bella geruntur. Coetus Maurorum visu prosternitur horum. Neca valet in parvo consistere territus arvo", *Poema de Almería* (ed. 1950), vv. 75-79, pp. 170 y 191.

³⁹ "dum quatitur [hasta], mala gens prosternitur [hausta]", *Ibidem.*, v. 174, pp. 174 y 196.

⁴⁰ La carta del clérigo de Acre estaba dirigida al abad y los frailes de Saint Albans, Daniel (1993), p. 316. El autor apostilla esta información con la frase "La capacité humaine à croire ce que l'on veut croire de ses ennemis est sans limite".

⁴¹ La leyenda del sarcófago flotante, su propagación y duración ha sido explicada en el Capítulo I, apartado 2. 6.

de la leyenda⁴². Algunos polemistas sustituyeron el sarcófago por un ídolo ingrátido y el conjunto de estas narraciones llegaron a crear la noción de que la destrucción de la sepultura/estatua imantada entrañaría la desaparición del propio Islam⁴³.

Tanto en las fuentes latinas monásticas como en las cronísticas se observa que son más frecuentes las referencias a la idolatría de los musulmanes que las descripciones específicas de su postura al rezar. Sin embargo, algunos polemistas demuestran incluso conocer las abluciones rituales previas a la oración⁴⁴. Éstos se refieren generalmente a la postura de brazos y manos elevados hacia el cielo, postura que nada tiene de islámico cuando la figura está arrodillada, como puntualiza Daniel⁴⁵. Así encontramos a los musulmanes orantes figurados en algunos mapas medievales occidentales, que aparecen adorando el sepulcro ingrátido del Profeta para señalar La Meca. En un Atlas Catalán de 1375 encontramos un musulmán dirigiendo su plegaria a La Meca, presidida por el herético sepulcro⁴⁶. El orante no está postrado en el suelo, sino arrodillado, y parece unir sus manos de manera parecida a como rezan los cristianos (Fig. 22). Una posición similar adopta el musulmán orante de la Carta náutica veneciana de los hermanos Pizzigani (1367), donde el sarcófago aparece gravitando en medio de un templete (Fig. 21)⁴⁷. También en genuflexión aparece el *moro* negro de la carta de Mercia de Viladestes (1413), quien ora ante la ciudad más sagrada del Islam alzando ambos brazos con las palmas de las manos hacia el cielo, acercándose más al ritual musulmán (Fig. 23). También de rodillas y con brazos dirigidos al cielo aparecen dos siluetas junto a la representación de La Meca en el *Mapa Borgia* (ca. 1430) (Fig. 24). Estas representaciones no coinciden exactamente en su postura con los animales prosternados analizados en este capítulo, pero asocian de modo evidente la imagen del musulmán orante con su supuesta idolatría. Por otro lado, la cartografía forma parte de una producción dirigida a un lector relativamente ilustrado y resulta más tardía, mientras las ideas de la prosternación y la bestialización aparecen principalmente extendidas en los cantares de gesta, destinados al ámbito popular. La verticalidad de los orantes de los mapas parece responder a necesidades de claridad representativa, pues su imagen se asocia con mayor facilidad a la ciudad si dirige su rostro y brazos hacia la misma, mientras la postración a cuatro patas resulta más apta para adaptarse a un canecillo. En todo caso, los autores de estos mapas no demuestran conocer realmente el Islam sino la

⁴² Sáenz-López Pérez (2007), pp. 177-218. Quiero agradecer a esta autora su generosidad al proporcionarme las imágenes procedentes de mapas medievales, Figs. 20 a 23 de este capítulo, así como su predisposición a discutir diversas cuestiones de interés para nuestras respectivas investigaciones.

⁴³ Tolan (1998 a), pp. 53-55.

⁴⁴ Daniel (1993), pp. 279-281.

⁴⁵ El autor se refiere al hecho de estar arrodillado con los brazos hacia el cielo, que efectivamente diverge de la primera parte de la oración ritual en que las manos hacia el cielo se extienden estando de pie y no sentado o arrodillado, *Ibidem.*, pp. 282, nota 43. Daniel subraya que los polemistas hablan de los brazos extendidos, que es el elemento caracterizador de nuestras figuras prosternadas y de los orantes aparecidos en la cartografía occidental, como veremos.

⁴⁶ Tal y como especifica la inscripción que acompaña a la imagen, Sáenz-López Pérez (2007), pp. 179-180.

⁴⁷ *Ibidem.*, pp. 188.

tradición polémica de los autores latinos, pues presentan a estos orantes con turbante contra el mandato islámico, que prohíbe rezar con la cabeza cubierta a los hombres⁴⁸.

Se observa en las fuentes cristianas relativas al Islam un proceso de completa simbiosis entre el apelativo de ídolo y el de "Mahomet", atestiguando la introspección de esta idea⁴⁹. Los autores polémicos del s. XIV disponen de mayor información sobre la religión a combatir, pues la conversión de musulmanes se impone como prioridad entre los misioneros de diversas órdenes monásticas y la refutación doctrinal se emprende desde el conocimiento del *Otro*. Riccoldo de Monte Croce (m. 1320) se sorprende de la fidelidad en el rezo de los musulmanes, indicando el modo en que los niños se sientan sobre sus propios talones en la mezquita⁵⁰. Raimundo Llull (1232/33-1315/16), por su parte, describe el rezo musulmán sin aludir a la idolatría: "posando la cabeza en tierra y besando el suelo de rodillas, apoyan tres veces la cabeza sobre el mismo, alzan el corazón y la mirada al cielo, dicen estas palabras: En nombre del Muy Alto, el Creador misericordioso"⁵¹. Este gesto de besar la tierra al rezar sirve, no obstante, a Pedro Pascual como argumento de contraataque frente a la acusación de idolatría que los musulmanes vertieron sobre los cristianos⁵². El obispo jienense indicaba además que Mahoma enseñó a su pueblo de qué manera devota y ordenada debían rezar y arrodillarse con frecuencia, lo cual, señala, "los musulmanes observan con gran rigor como si se tratara de monjes"⁵³. También recurre al pasado para imputar la idolatría a los musulmanes, sosteniendo que el odio de su tiempo entre cristianos y musulmanes se arraigaba en la animadversión existente entre los dos hijos de Abraham, Ismael e Isaac, habiendo tratado Ismael de obligar a su hermano a adorar los ídolos fabricados por él mismo, siendo ésta la verdadera razón por la que el hijo bastardo fuera expulsado por su padre⁵⁴.

De este modo, la gestualidad en el rezo fue percibida en la cristiandad como algo muy característico y diferenciador de ambas religiones, y aun a finales de la Edad Media el modo de orar era un elemento para la identificación de conversos y nuevos cristianos, llegando a constituir uno de los indicios observados por la Inquisición para encontrar signos de falsa conversiones o desviaciones doctrinales⁵⁵.

En el s. XIV también los libros de viajes se hacen cómplices de la fabulación sobre la idolatría de los musulmanes. Algunos cronistas de viaje extendieron la idea de que los

⁴⁸ *Ibidem.*, pp. 186-187.

⁴⁹ Tolan (2007), pp. 163-164.

⁵⁰ En su *Itinerarium*, XXIV y XXV, Daniel (1993), p. 286.

⁵¹ Traducido desde Daniel (1993), p. 282, Raimundo Llull en *Blanquerna* LXXXVIII "Après cela, posant la tête à terre et embrassant la terre dans une posture agenouillée, il repose trois fois la tête sur elle, et levant le cœur et les yeux vers le ciel, il dit ces mots : Au nom du Très Haut, le Créateur miséricordieux...".

⁵² A principios del s. XIV, en *Sobre la seta mahometana*, XIV, 5, recogido por Tolan (2001 a), p. 259.

⁵³ "Muhammad a enseigné à son peuple de quelle manière dévote et ordonnée ils devaient prier et s'agenouiller très souvent ; toutes choses que les musulmans observent avec la plus grande reigueur, comme si ils étaient des moines", Pedro Pacual, *Sobre el Seta Mahometana*, I, VIII, 65; en Daniel (1993), p. 285.

⁵⁴ En su *Sobre la seta mahometana*, recogido por Tolan (2001 a), pp. 262-263.

⁵⁵ Pereda (2007), p. 48.

musulmanes adoraban ídolos, e incluso animales⁵⁶. Camille observa que, en los ejemplares ilustrados de libros de viajes medievales, se representa con más asiduidad la adoración de los ídolos por parte de los musulmanes de lo que ésta aparece citada en el texto, lo cual demuestra para el autor la gran fascinación por el tema entre los mecenas y los artistas que ilustraban dichas obras⁵⁷. La imagen llega así más lejos que los textos en la propagación de la idea del musulmán como idólatra.

Juan de Mandavila (c. 1356) describía en Roma la estatua de Júpiter en el Pantheon como "ese dios que era su *mahumette*"⁵⁸. Resulta especialmente revelador del modo en que los ídolos y la figura de Mahoma fueron asociados en el imaginario común, dado que su *Libro de las Maravillas del Mundo*, en tanto que fuente ilustrada, parece presentar un conocimiento bastante certero de la religión musulmana a la que no imputa ídolos ni idolatría⁵⁹. El nombre Mahoma se convierte, así, en equivalente de ídolo incluso para quienes saben que no existen tales objetos de adoración entre los musulmanes.

1. 3. b. PROSTERNACIÓN E IDOLATRÍA DE LOS MUSULMANES EN LA CULTURA ORAL Y EN LOS CANTARES DE GESTA: LA POPULARIZACIÓN DE UNA IDEA

Las fuentes analizadas hasta el momento demuestran la persistencia en el pensamiento cristiano de unas nociones comunes sobre el enemigo religioso a pesar del paso de los siglos y de la disparidad geográfica y social en la procedencia de estos escritos. La idolatría imputada al enemigo se convierte así en un tópico dentro de la literatura polémica antiislámica. Cabe, no obstante, preguntarse si estas ideas tan arraigadas en el pensamiento clerical alcanzaron la imaginación popular y, en el caso de que lo hicieran, de qué manera fueron procesadas y asimiladas. De no estar divulgadas, difícilmente puede entenderse la iconografía que estudiamos como la concreción de una idea que habría alcanzado todas las sensibilidades, pues la imagen pétrea, aunque concebida por el clero, estaba dirigida al conjunto de los fieles.

Sabemos que las homilías extendieron la consideración de los musulmanes como un pueblo idólatra: así lo vemos en los sermones de cruzada. Gilberto de Tournai declamaba ante el pueblo a mediados del s. XIII: "Jerusalén... en la que el ídolo de la abominación, cuyo nombre es Mahoma, sigue siendo exaltado y honrado"⁶⁰. Jacobo de Vitry, en la misma época, llega incluso a contradecirse para recoger historias que imputan la idolatría a los musulmanes⁶¹. Lamentablemente, sólo conservamos sermones de cruzada del s. XIII,

⁵⁶ Camille (2000), p. 164;

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 172.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 172.

⁵⁹ *Libro de las Maravillas del Mundo*, Juan de Mandavila (ed. 1540/2001), Cap. XXXVIII, f. XXVIIIv. "De la ley de los moros". La obra, no obstante, resulta extremadamente fantasiosa respecto a tierras extrañas donde describe la existencia de imaginarios seres.

⁶⁰ Maier (ed. 2000), Gilberto de Tournai, *Sermón I*, 17, pp. 186-187.

⁶¹ Daniel (1993), p. 307.

pero es muy probable que los tópicos repetidos en los mismos recogieran una larga tradición de predicación contra el Islam en Occidente dentro del contexto de las guerras territoriales hispanas y orientales de los siglos precedentes. Algunos indicios apuntan en esta dirección, como es la referencia al inmenso ídolo gaditano de la *Historia de Turpín* (c. 1130), crónica que viene precedida por una carta (supuestamente) del papa Calixto sobre la cruzada en Hispania, en la que se indica expresamente que debe ser leída y expuesta a los fieles al menos después del Evangelio "durante todos y cada uno de los domingos desde Pascua hasta la fecha de San Juan Bautista"⁶².

Los especialistas coinciden en que la noción de unos musulmanes idólatras alcanzó ampliamente el ámbito popular, donde la idea se incorpora de modo aun más sistemático y grosero⁶³. El arraigo de la misma no implicó una familiaridad con los hábitos islámicos ni el contacto cotidiano con grupos sociales musulmanes, muy al contrario: el Islam rechaza la idolatría. No interesa por tanto a este estudio el conocimiento empírico de los fieles sobre sus rivales religiosos (que fue irregular en función de la zona geográfica y el grado de convivencia). El objetivo principal es conocer si quienes acudían diariamente a las iglesias que estudiamos atribuían tales comportamientos a los *sarracenos*: si en la mentalidad cristiana occidental llegó a ser popular la idea de unos musulmanes que adoptaran esa posición al rezar o hacer acto de idolatría. De ser así, esta difusión respondió a la existencia de una cadena de transmisión que extendió eficazmente la idea de un enemigo reclinado ante sus ídolos. Demostrar la existencia de la misma constituye el fundamento principal para defender la identificación de los animales prosternados románicos con el enemigo religioso.

Es en los cantares de gesta donde vemos la forma caricaturesca que la idolatría de los musulmanes llega a adquirir y, sobre todo, lo fuertemente arraigada que estuvo la noción de su prosternación ante los ídolos. La fascinación por el *Otro* y su deformación confluyeron para hacer del rezo *sarraceno* algo famoso. Así, la cadena de transmisión fue oral y cantada, fácilmente memorizada por su ritmo, rima y por formar parte del aparato decorativo de las hazañas de los héroes que amenizaban la vida de las gentes.

Las gestas francesas insisten particularmente en la descripción de una característica reclinación en el rezo de los musulmanes, siempre asociada al culto a sus ídolos, ante los que se reclinan y subyugan⁶⁴. Así lo vemos en la *Canción de Aspremont* (s. XII), donde se indica que los *sarracenos* se inclinan acusadamente ante los ídolos: "Et Sarrazin les ont molt enclines"⁶⁵. Con la misma palabra se describe el gesto en *Huon de Bordeaux* (s. XIII)⁶⁶. En

⁶² Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXVI, p. 523.

⁶³ Daniel (1993), pp. 399-405, si bien con frecuencia se denominaba idolatría al modo erróneo de concebir a Dios.

⁶⁴ Bancourt (1982) Vol. I, p. 406.

⁶⁵ La Chanson d'Aspremont (ed. 1970), Vol. I, v. 2984, p. 96.

⁶⁶ La Chanson d'Aspremont (ed. 1970), v. 2984, Vol. I, p.96; Huon de Bordeaux (ed. 1960), vv. 5664-5665, p. 258.

Fierabras (c. 1170), los musulmanes ya no se inclinan sino que se humillan ante el ídolo de Mahoma: “De Mahonz s’aprocha, en vers lui s’umelie”⁶⁷.

También en la *Canción de Floovant* (s. XII), dos traidores renegados de la fe cristiana se abalanzan a los pies de la estatua grotesca de Mahoma proclamando su poder y sometiendo a su protección⁶⁸. Pero en la mayoría de las epopeyas francesas es la inclinación de la cabeza el elemento más llamativo y citado, que suele ir unido a la elevación de las manos. Así lo encontramos en la *Canción de Roland*, la más famosa y divulgada de las gestas francesas, donde se explica el gesto de reclinarse a través del movimiento de la cabeza con las siguientes palabras “Los paganos bajan sus cabezas y sus barbillas, Y sus claros yelmos inclinan tristemente”, que se produce tras la siguiente advertencia del Emir: “¡Quien de nuestros dioses quieren tener protección, / Les rece y sirva con gran humildad!”⁶⁹. También la elevación de las manos constituye uno de los elementos más reiterados para representar la idolatría, describiéndose explícitamente en esta canción con la frase: “Ambas sus manos levantó hacia arriba”⁷⁰.

En *L’Entrée d’Espagne* (principios s. XIV), donde también se cuentan las aventuras de Roldán, el héroe se arrodilla en una mezquita haciéndose pasar por musulmán, explicándose después que los *paganos* se reclinan ante el ídolo de Mahoma⁷¹. Otros gestos aparecen descritos en las gestas francesas para aludir a la idolatría musulmana como la prosternación de todo el cuerpo y el arrodillamiento como en *Les Enfances de Guillaume*⁷², siendo un lugar común la referencia al rezo idólatrico de los infieles en gran número de gestas francesas⁷³.

Comprobamos, por tanto, que era muy popular la atribución de una gesticulación al musulmán en la adoración de sus ídolos, descrita como la reclinación del cuerpo, el estiramiento de brazos y alzamiento de manos, el arrodillamiento y los golpes de la cabeza contra el suelo. Estas descripciones se corresponden de modo preciso con las imágenes incluidas en este apartado y justifican su interpretación como la imagen de los *idólatras* enemigos.

La descripción del rezo musulmán en estas epopeyas se corresponde para Bancourt con la posición de “profunda humildad” practicada también por los cristianos épicos. Sin embargo, de su trabajo se deduce que el rezo cristiano es retratado en las gestas de modo distinto. Según su estudio, el héroe puede aparecer rezando en tierra o recostado en el

⁶⁷ *Fierabras* (ed. 1966), v. 5172, p. 156.

⁶⁸ Estos son Maudaran y Maudoire, *Floovant* (ed. 1966) vv. 730-735, p. 23.

⁶⁹ *Canción de Roldán* (ed. 1959), vv. 3273-3274, pp. 163-164; vv. 3271-3272, p. 163. En francés “Païen i bassent lur chefs e lur mentun, Lor helmes clers i suzclinent enbrunc” *Chanson de Roland* (ed. 2003), p. 257. Más ejemplos de epopeyas en las que se cita la inclinación de la cabeza y la unión del mentón con el pecho en Bancourt (1982) Vol. I, p. 421 nota 5.

⁷⁰ *Canción de Roldán* (ed. 1959), v. 419, p. 37; en francés “Ambes ses mains en levant cuntremunt”, *Chanson de Roland* (ed. 2003), p. 113. El gesto también aparece en *Floovant* (ed. 1966) v. 831, p. 26.

⁷¹ “Tres en mi leu dou tenple s’est Rolan jenoilé”, “Primer en vont au grant tenple Apolin, Davant Mahons orent et funt enclin”, *L’Entrée d’Espagne* (ed. 1888), vv. 13. 318, 13.319, 13.631, Vol. II, pp. 194, 205.

⁷² “Tuit se coucherent a terre contre lui”, *Les Enfances de Guillaume*, v. 1559, Bancourt (1982) Vol. I, p. 422.

⁷³ Resulta imposible citar todas las gestas en las que esta noción aparece (a veces relacionada con la llamada a la oración), remitimos al excelente trabajo de Bancourt (1982) Vol. I, pp. 387-417.

suelo, pero nunca inclinando la cabeza o alargando los brazos⁷⁴, elementos éstos más representativos en la iconografía que aquí se analiza.

Los cantares de gesta hispanos conservados son menos abundantes y suelen centrarse en aspectos menos fantásticos, pero también presentan la noción de unos musulmanes idólatras. Así, en *El Poema de Fernán González*, Almanzor maldice al ídolo de Mahoma al perder una batalla, con las palabras:

“¡Ay, Mofamat, en mal ora en ty fyo!
non vale tres arvejas todo tu poderio
[tod] el mi gran[d] poder es muerto e catyvo”⁷⁵

Es este otro de lo tópicos presentes en los cantares de gesta donde los musulmanes insultan a sus dioses/ídolos cuando no reciben su ayuda en el combate, reprochándoles estar dormidos, atontados o ebrios⁷⁶. Este *topos* literario se repite en el *Jeu de Saint Nicolas* (c. 1200) de Jean Bodel, convirtiéndose en un recurso para divertir al público. En esta obra, el rey *sarraceno* se encoleriza ante la noticia de que una armada cristiana ha invadido su territorio, recriminando y agrediendo al ídolo de su dios Tervagant⁷⁷. Entonces un senescal recomienda reparar esta falta pidiendo perdón al dios "sobre nuestros codos y rodillas desnudas", momento en el que, en palabras de Camille, los personajes se convierten en "imágenes vivas de la escena estereotípica de la idolatría, tal y como puede verse en este período en contextos privados y públicos diferentes"⁷⁸.

Estas alusiones grotescas, que recalcan la debilidad de la fe del enemigo, no sólo permitían divertir al público, sino que constituían una especie de manual de conducta para el cristiano, que debía evitar ser ingrato con su Dios cuando éste le negara la victoria (o cualquier otra dicha). La caricatura del idólatra enemigo, cruel incluso con sus falsos dioses, llega a veces a extremos injuriosos, apareciendo repetidas veces la descripción del reparto de los fragmentos de sus ídolos rotos entre las prostitutas⁷⁹.

La imputación de idolatría a los musulmanes de modo sistemático entre los cristianos medievales está muy ligada a la del politeísmo y resulta sorprendente teniendo en cuenta el rechazo al culto a las imágenes por la religión musulmana. Lo cierto que esta acusación fue desde un principio volcada sobre el cristianismo de modo recurrente en las obras árabes de refutación teológica, amparándose en el culto a las reliquias y en el dogma

⁷⁴ Como, por ejemplo, en la *Chanson de Roland*: "Descent a piet, a la tere se culchet, Durment en halt si recleimet sa culpe" / "Culchet sei a tere, si priet Damnedieu", *Chanson de Roland*, vv. 2013, 2444; *Ibidem.*, Vol. I, p. 426.

⁷⁵ La arveja es un guisante o semilla leguminosa similar, *Poema de Fernán González* (ed. 1973), X, p. 53.

⁷⁶ Bancourt (1982) Vol. I, pp. 406-407. Varias referencias a este tópico, más adelante en el apartado 3. 2. e, del presente capítulo.

⁷⁷ "El público que vio esta obra representada en Arras hacia 1200 debió divertirse con las amenazas y los juramentos blasfemos", Camille (2000), pp. 146-147.

⁷⁸ *Ibidem.*, p. 146.

⁷⁹ Así aparece en *La Chanson d'Aspremont y L'Entrée d'Espagne*, *La Chanson d'Aspremont* (ed. 1970), vv. 3397-3398, 3447-3456, 7855, Vol. I, p. 199, Vol. II, p. 57; *L'Entrée d'Espagne* (ed. 1888) v. 4414, Vol. I, p. 162.

trinitario⁸⁰. De hecho, en la cronística hispanomusulmana la designación más recurrente para referirse a los cristianos como grupo es la de “idólatras”, llegando a escribirse que “La tierra de los cristianos es una tierra de idolatría”⁸¹. Ibn Sahib a-Sala se refiere a los cristianos en su crónica (centrada en el periodo 1159-1173) como a idólatras y paganos adoradores de ídolos y cruces⁸². Si los escritos cristianos son tan insistentes en la acusación de idólatras y politeístas a los musulmanes es por el mecanismo de proyección característico en la tradición polémica, según el cual se vierten sobre el enemigo los mismos insultos que éste dirige hacia uno⁸³.

1. 4. FIGURAS PROSTERNADAS ROMÁNICAS COMO REPRESENTACIÓN DE MUSULMANES IDÓLATRAS: VERIFICACIÓN DE ESTA HIPÓTESIS

Una vez comprobada la gran difusión en el imaginario común de la idea de los musulmanes como un pueblo idólatra que adopta una posición característica en su ritual sacrílego, conviene regresar a las imágenes que se proponen aquí como el soporte artístico de esta noción. Como he indicado al iniciar este capítulo, son muchas las figuras humanas y animales que adoptan la postura de la prosternación, la cual se distingue generalmente por ser forzada y antinatural, lo que conduce a pensar que con éstas se quiso significar algo preciso y no retratar personajes y bestias en un sentido costumbrista.

No obstante, y a pesar del apoyo documental que permite formular la hipótesis planteada, se requieren argumentos de verificación propiamente figurativos que apunten el vínculo entre esta prosternación y la idolatría imputada a los musulmanes en los textos. La ilustración de la *Biblia de Oxford*, el Manuscrito Harley 1527 ya citado (Fig. 19), de c.1240, constituye un ejemplo significativo, pues los adoradores apocalípticos son asociados con los musulmanes mediante una segunda ilustración que acompaña el texto moralizado, adoptando la misma posición que hallamos en la escultura⁸⁴. Sorprende comprobar que ningún elemento figurativo los identifica propiamente como musulmanes, ni la policromía ni la presencia de turbante u otros atributos. También el Beato de El Escorial nos mostraba cómo la característica prosternación que observamos en los canecillos se correspondía con la de los idólatras adoradores del dragón (Fig. 18). Es

⁸⁰ La Crónica musulmana de a-Razi (885-955), cordobés familiarizado con los ritos cristianos, habla del culto a las reliquias y de las imágenes de los Santos en tono crítico y censor. El autor llega a indicar que se rinde culto a los santos “como si fueran Dios”, Barkai (1984), pp. 61, 65. Sobre el politeísmo imputado a los musulmanes se hablará más adelante en el apartado 3. 2. e. de este capítulo.

⁸¹ *Ibidem.*, p. 71. En la p. 287, Barkai indica que este calificativo es propio de las crónicas musulmanas para referirse a los no musulmanes.

⁸² “Ahl al-asnam” y “abadat al-awtan wa-al-sulban”, *Ibidem.*, p. 257. El cronista es oriundo del Algarve, sólo se conserva un tomo de los tres originarios, *Ibidem.*, p. 254.

⁸³ El mecanismo de proyección, concepto elaborado a partir de la “imagen del espejo” descrita por Barkai, ha sido descrito en el Capítulo I, apartado 2. 5. b.

⁸⁴ Strickland (2003), pp. 215-216, indica que una figura con gran barba y turbante acompaña el comentario de este pasaje identificando a los musulmanes con la ilustración del mismo.

preciso, no obstante, rastrear indicios figurativos en los ejemplos románicos que los sitúen en el contexto de la lucha contra el Islam.

El hecho más significativo que refuerza la hipótesis planteada es que, en ocasiones, los escultores añadieron a la figura prosternada otros rasgos negativos característicos de la imagen difamatoria del musulmán para hacer su mensaje más completo. También, vemos al prosternado irrumpir en otros temas iconográficos alusivos a la lucha contra el Islam. Es así como la figura prosternada penetra en la famosa escena del caballero victorioso. En Aguilar de Bureba (Fig. 25) el caballero victorioso cabalga sobre un personaje que adopta la típica postura de prosternación descrita anteriormente. El caballero triunfante, que ya veíamos como imagen representativa de la lucha contra el Islam, al menos en la Península⁸⁵, es aquí más que nunca la representación de la victoria sobre la idolatría encarnada por los musulmanes contemporáneos. Una imagen muy similar aparece en un capitel exterior de Vallejo de Mena (Fig. 26), donde el caballero aplasta al orante que presenta su postura aún más acusada al acercarse extraordinariamente al suelo, plegando las piernas y posando manos y cabeza en tierra. El mensaje antiislámico vendría aquí reforzado por la presencia de la escena de Sansón desquijarando al león, que ya veíamos como alegoría de la victoria sobre el Islam⁸⁶, por lo que ambos motivos se refuerzan recíprocamente en su mensaje ideológico de impulso a la guerra sacralizada contemporánea. En Toro, el caballero victorioso vuelve a cabalgar sobre una figura a cuatro patas que, aunque con menor claridad, parece plegar las piernas traseras en actitud de prosternación (Figs. 27 y 28). La figura de la derecha resulta un tanto ambigua, pues podría figurar tanto a la Iglesia triunfante por el acto del caballero como al ídolo venerado por el prosternado. Ésta no porta la cruz, pero está ligeramente mutilada y podría haberla tenido. Tonnelier mostró hace más de medio siglo cómo la figura femenina que acompaña a los caballeros triunfantes representaba el ídolo adorado por el personaje aplastado cuando ésta aparece sobre un zócalo, que no es el caso aquí⁸⁷.

También podemos verificar la alusión de los animales prosternados al enemigo religioso mediante su inclusión en otro tema relacionado con la lucha religiosa. Se trata de la escena del guerrero cruzado que clava su lanza en la bestia orante. La coexistencia entre el caballero cruzado señalado por la cruz en su escudo y la bestia prosternada aparece en la iglesia navarra de San Martín de Artáiz (Figs. 29 y 30). Éste está situado en un canecillo junto a la escena de los caballeros enfrentados (Fig. 29) y clava su lanza en un animal dispuesto en gesto de prosternación (el mismo de tantos otros canecillos) con las patas delanteras estiradas y la cabeza ligeramente mutilada (Fig. 30). El mensaje de esta imagen es muy similar al de los caballeros victoriosos recién citados: la victoria sobre la idolatría musulmana presentada a la manera del arcángel Miguel derrotando al dragón.

La imagen del animal prosternado permite así aludir a los musulmanes como a idólatras y bestias a un mismo tiempo, en perfecta concordancia con la imagen mental del

⁸⁵ Sobre el caballero victorioso se ha hablado en el Capítulo II, apartado 4.

⁸⁶ En el Capítulo 3, apartado 3.

⁸⁷ Tonnelier (1952), pp. 228-229.

musulmán expresada en las fuentes escritas y analizada en capítulos anteriores. La irracionalidad religiosa y la lujuria estarían así implícitas en la condición bestial de estos ídólatras. Para reforzar esta interpretación, encontramos en esta cornisa de Artáiz una secuencia de canecillos potencialmente antiislámicos. Un personaje sentado *a la turca* presenta dos elementos que lo identifican como un musulmán: su postura y el instrumento de viento que hace sonar, inspirado en motivos de la iconografía hispanomusulmana y eventualmente alusivo al enemigo religioso en el románico⁸⁸ (Fig. 31). El modo de sentarse *a la turca* procede de la iconografía abasí y omeya, y fue conocido por los cristianos occidentales a través del arte islámico. Éste se asociaba con frecuencia en el arte musulmán a la representación del califa o a personajes del círculo de la corte y denotaba poder, razón por la que ya en el arte de los Beatos se emplea esta postura para elaborar una iconografía antiislámica en la imagen de la Prostituta apocalíptica de Babilonia, identificada con la ciudad de Córdoba⁸⁹. Se observa que algunas representaciones románicas del musulmán presentan este cruzamiento de piernas, si bien los músicos que acompañan al profeta David también aparecen en esta postura, que se convierte en un convencionalismo artístico. Junto a esta figura, un tañedor de vihuela de arco con grandes mostachos podría ser un músico hispanomusulmán (Fig. 32), pues estos instrumentos eran tañidos y fabricados por andalusíes⁹⁰. A su derecha, una parturienta presenta un velo muy sugerente que podría identificarla como musulmana (Fig. 32)⁹¹. Esta figura posee indudables connotaciones negativas al mostrar su desnudo y ser exponente del anuncio divino a Eva en el Génesis sobre el parto con dolor (Génesis 3, 16), aunque, sin duda, existen otros mensajes aparejados en relación con el ánfora que lleva en mano y con el neonato que ve la luz de brazos cruzados. Su alusión a la lujuria queda reforzada por la figura contigua del onanista (Fig. 33) que también podría encarnar el pecado de lujuria imputado a los musulmanes en las fuentes escritas y que se sitúa junto a los caballeros enfrentados y al cruzado vencedor del animal orante.

Si en Artáiz el cruzado adoptaba los ademanes de San Miguel clavando su lanza en la bestia prosternada, será el propio arcángel quien adquiera la apariencia del cruzado hundiendo su lanza en un guerrero de carne y hueso, provisto de cota de malla, en San Lázaro de Autun (Fig. 34). Mientras, en San Pedro de Tejada, la figura humana prosternada que veíamos al iniciar este capítulo (Fig. 2) se halla junto a una especie de demonio que clava su lanza en una figura aplastada a sus pies (Fig. 35). Esta iconografía resulta muy poco habitual y podría ser resultado de una mala interpretación del canecillo original por parte del restaurador de esta iglesia burgalesa. Tampoco sería descabellado que se estuviera representando aquí una especie de contrafigura del arcángel guerrero: al

⁸⁸ Como se verá en el apartado 2. 5. del presente capítulo.

⁸⁹ Roux, pp. 83-108, Sepúlveda González (1979), pp. 139-153. El tema será explicado más adelante el apartado 2. 5. de este capítulo.

⁹⁰ Monteiro Arias (2005 b), pp. 60-67. Sobre los músicos musulmanes en el románico se ha hablado en el Capítulo IV, apartado 3. 2.

⁹¹ Como se ha indicado en el apartado 2 del capítulo anterior.

demonio captando miembros para su reino de condenación. En todo caso, la disposición contigua de estos temas en múltiples templos románicos denota que asistimos de nuevo a un juego de asociaciones y a la permutación de prototipos iconográficos con significados afines, logrando santificar y demonizar personajes terrenos, al tiempo que se humanizan entidades divinas y malignas.

Un canecillo de la colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar presenta un animal prosternado de facciones descomunales que gira la cabeza 180 grados, adoptando una postura imposible (Fig. 36). Éste aparece justo al lado de otra figura, esta vez humana, sentada *a la turca*, con acusado cruzamiento de piernas y llevando su mano al pecho⁹², en posible alusión a su condición de musulmán. La disposición contigua de las figuras puede así reforzar su carácter antiislámico cuando éstas presentan elementos de identificación, pues con frecuencia los canecillos aparecen emparejados para redundar o completar un mensaje; es el caso de la pareja de lujuriosos o la del músico y la bailarina. En los capiteles de entrada a la iglesia de Colina de Losa hallamos una nueva asociación de motivos a pesar del primitivismo de la talla. A la izquierda, una especie de rana prosternada (siendo, no obstante, ésta la postura natural de la rana) acompaña al personaje *sentado a la turca* con marcado cruce de piernas (Fig. 37). En apartados posteriores veremos cómo la imagen de la rana puede situarse en el origen de la iconografía del prosternado a partir de las ilustraciones de los Beatos⁹³.

Otro aspecto notorio caracteriza a numerosas figuras prosternadas. Se trata de la atadura en sus patas delanteras, pues con frecuencia se aferran a una barra que parece aprisionar sus garras. Así lo vemos en la iglesia de San Millán de Segovia (Fig. 38) donde dos figuras emparejadas en un mismo canecillo adoptan simétrica postura de prosternación al tiempo que son maniatadas por la barra que las hace cautivas. Es éste un aspecto que se repite en numerosas figuras prosternadas, incluso en algunas bestias que aparecen de frente (donde no puede verse si la parte trasera de su cuerpo se repliega en prosternación) con las patas trabadas por un barrote que las aprisiona. Es el caso de una ménsula de la iglesia de Andra Mari en Galdacano, donde una especie de cerdo de dientes afilados se aferra al barrote con pezuñas y hocico (Fig. 39). Los restauradores de Frómista debieron seguir el degradado modelo original al recoger este detalle (tan reiterado en todo el románico hispano) en una figura bestial de rostro humano prosternada (Fig. 40).

La atadura de manos o patas delanteras con un dispositivo rígido podría ser otro elemento que identificara estas figuras como musulmanes en virtud de su semejanza con numerosas imágenes de cautivos que presentan este tipo de ataduras. Como se ha señalado, estos cautivos representaron a los musulmanes prisioneros de guerra, dignos de ser reseñados en los templos fronterizos, y adyacentes, en ocasiones, a la representación del

⁹² Que Lange identifica como elemento asociado a la imagen del musulmán, como su seña de saludo; Lange (2004), pp. 12, 49, 50.

⁹³ Como se tratará en el próximo apartado 2. En todo caso, la rana está íntimamente relacionada con el pecado de la carne, así como los peces que la acompañan en este capitel.

caballero. Ya se han analizado las imágenes de cautivos *sarracenos* como el del Museo Marés o el de Sainte Marie de Oloron⁹⁴, que presentan anclajes en los tobillos que se unen al cuello o a la cintura mediante una cadena (Figs. 139 a 146 del Capítulo IV). Pero muchos otros aparecen maniatados o aferrados a una barra rígida como nuestros prosternados, como he analizado en el capítulo anterior.

Conviene retomar las imágenes cuyas ataduras en las muñecas podrían ser reproducidas en las figuras de los prosternados. Un canecillo del monasterio de Santa María de Cádaba presenta un magnífico ejemplo de la fusión de la figura del cautivo y el mono con sus brazos simiescos unidos por ese tipo de sujeción (Fig. 41). El cautivo ya se ha convertido en simio en San Martín de Elines, presentando la barra unida al cuello, a la que sus manos se asen (Fig. 42). También la miniatura incluye este tipo de atadura y en el Testamento de Ordoño I y Mumadonne⁹⁵ vemos un curioso atlante que tiene asido el cuello por una barra rígida a la que aferra sus manos, haciendo evidente su cautividad (Fig. 43). Sus astas de rumiante le otorgan un claro carácter demoníaco, mientras su larga barba en punta y anchos pantalones podrían buscar identificarlo con un musulmán.

Como veíamos en el capítulo anterior, aun hay otros prisioneros en la escultura románica que agarran con sus manos el hierro que los hace cautivos. En la iglesia de la Natividad de el Olmo encontramos un curioso personaje de barba bífida y alto tocado que tiene encadenados los tobillos mediante un barrote que también aprisiona sus manos, o bien es agarrado por éstas (Fig. 44). Muy similar resulta el canecillo de la iglesia de Duratón, donde el cautivo aparece inmovilizado de idéntico modo, con barba en dos mechones y rostro gesticulante (Fig. 179 del Capítulo IV). Ya hemos visto cómo la barba bífida podría ser otro elemento de identificación del musulmán⁹⁶. En la Ermita de Echano un prisionero de guerra une sus manos junto al barrote que aprisiona su cuello y tobillos, lindando con un capitel de caballeros que podría estar mostrando al responsable de su cautividad⁹⁷ (Fig. 212 del Capítulo IV). Aquí, no obstante, no encontramos agarre en las muñecas.

La misma ambigüedad en la sujeción de estas figuras de cautivos, que no evidencian si tienen las manos encadenadas o si son éstas las que se aferran al hierro de su cautividad, afecta a las bestias prosternadas cuyas garras se asen a un barrote. En todo caso, el anclaje estuvo destinado a subrayar la condición de prisionero, que a su vez fue susceptible, como gran parte de la iconografía románica, de una doble interpretación terrenal y escatológica, siendo su condena también la del infierno. La vinculación entre la supuesta idolatría de los musulmanes y su cautividad/condenación eterna no resulta ajena al pensamiento monástico del periodo ni a las fuentes de refutación antiislámica analizadas hasta el momento. Es más,

⁹⁴ Analizados en el Capítulo IV, apartado 5.

⁹⁵ F. 8v del *Liber Testamentorum*, del primer cuarto s. XII, conservado en la Catedral de Oviedo, VV AA (2006), p. 637.

⁹⁶ Sobre la barba bífida y su eventual aplicación a la representación del musulmán se ha hablado en el Capítulo IV, apartado 6. 3. c-d.

⁹⁷ Como se ha visto en el Capítulo IV, apartado 5. 1.

algunas parecen corresponderse con precisión con el mensaje de estas imágenes: "la oración de los desobedientes es hecha pecaminosamente y con continua encorvadura de la espalda y los repetidos golpes de cabeza, que ostentando su jactancia clavan frecuentísimamente en tierra, no les proporciona la salvación, sino el suplicio eterno"⁹⁸.

En el interior de la Catedral italiana de Módena, encontramos una peculiar figura humana que se agarra a un barrote en actitud de prosternación (Fig. 45). También en San Isidoro de León hallamos diversos canecillos donde la prosternación se une a la particular sujeción de las garras delanteras de la bestia. Encontramos dos en el alero de la puerta del Perdón, donde el escultor se recrea en mostrar los amenazadores garfios (Fig. 46) que, en realidad, permanecen asidos al último de los rollos del modillón (Fig. 47). En el ábside de Jaca encontramos otros ejemplares, uno con la barra agarrada al cuello o la boca (Fig. 48), otro sujeto ya en las patas (Fig. 49). Y el ejemplar anteriormente comentado de Santillana del Mar (Fig. 36), que permanecía junto al personaje sentado a la turca, lo hacía agarrándose al barrote (Fig. 50).

En la iglesia poitevina de Saint Nicolas de la Chaize-le-Vicomte vemos aparecer al animal prosternado asido al barrote, formando parte de una escena musical y acrobática. En ella, un felino que mantiene la postura de prosternado, pese a su suspensión en el aire, se agarra a la barra (Fig. 51). El tañedor de cítara de la izquierda con marcado mostacho y los personajes simiescos de la derecha (que forman una posible escena de sodomía) no son menos sospechosos de pecaminosidad. Aunque aquí el prosternado podría representar a un acróbata animalizado que se descuelga de una barra, las reminiscencias de las figuras orantes son muy evidentes en la posición de las piernas. Por otro lado, el motivo de los músicos y bailarinas es una representación prototípica del colectivo musulmán abandonado a la lujuria, al placer y al pecado, que aparece en otro capitel de esta misma iglesia francesa con varios rasgos islamizantes; a saber: la vihuela y los grandes bigotes del músico y el velo de la figura femenina (Fig. 52)⁹⁹. Tampoco ha de extrañar que el prosternado aparezca asociado al acróbata, pues varios canecillos dan pruebas de la afinidad entre ambas figuras. En la iglesia románica de Perorrubio una bestia humanizada, u hombre animalizado, aparece en clara actitud de prosternación y, junto a él, el acróbata que adopta su misma posición con la parte delantera del cuerpo (Fig. 53). En la parroquia soriana de Nafría la Llana el acróbata adquiere idéntica postura con la parte superior del cuerpo, pero con la inferior recurva las piernas hasta llegar a apoyar los pies sobre el llamativo turbante de su cabeza (Fig. 54). El acróbata se presta así a una cierta equiparación con el prosternado por su postura contorsionista que le permite alargar los brazos del mismo modo que el orante (Fig. 55).

La bestia en particular actitud de prosternación aparece formando parte de otras escenas igualmente significativas. Es el caso de un relieve del interior de San Pere de Galligants, donde dos extraños leones adoptan dicha postura en los ángulos del capitel,

⁹⁸ Álvaro de Córdoba (ed. 1996), 29, pp. 164-165.

⁹⁹ Sobre este tipo de representaciones ver el Capítulo IV, apartado 3. 2. del presente trabajo.

plegando para ello las piernas traseras en el sentido inverso al que su naturaleza les permitiría (Fig. 56). Las fieras están siendo apresadas por los personajes que las flanquean agarrando sus patas para inmovilizarlas, giran la cabeza 180 grados, sacan la lengua en actitud blasfema y porta turbante la de la izquierda. En el medio del capitel, un personaje entronizado podría inspirarse en la Ascensión de Alejandro Magno, aunque, en lugar de manifestar su soberbia viajando a los cielos elevado por grifos, lo haría asiéndose a estos idólatras leoninos¹⁰⁰.

En el Duomo románico de Parma (siglos XI y XII) encontramos un peculiar capitel en el que un caballero ataca a un centauro y, junto a éste, vemos un simio adoptando la peculiar postura de prosternación (Fig. 57). El propio demonio aparece adoptando la característica postura de rezo musulmán en un capitel procedente del claustro de Notre Dame de la Daurade en Toulouse y actualmente conservado en el Museo de los Agustinos de la misma ciudad. En éste, aparece el tema de la Bajada a los Infiernos, donde Jesús acude a sacar a los justos de la morada infernal clavando su cruz, a modo de lanza, en el demonio (Fig. 58). Sorprende ver a este último adoptar la característica postura del rezo ritual, repetida en textos e imágenes, con las piernas plegadas sobre sí mismas y los brazos estirados denotando idolatría (Fig. 59). Quizá la continua demonización del musulmán ha llevado aquí a una *musulmanización* del demonio, o bien asistimos a una simple coincidencia.

Otros significados se combinan con el de la idolatría en las figuras prosternadas, como el de la lujuria, representado de modo muy reiterado. Éste se introduce con gran facilidad a través del tipo de bestia que se reclina. Así, cuando vemos a conejos o sapos prosternados, animales alusivos al pecado de la carne en el románico¹⁰¹, la imagen de la idolatría viene a enriquecerse con nuevos significados. El conejo aparece en actitud de prosternación de manera muy frecuente. Así, a la ya analizado de Jaca (Fig. 50) se suman un alto número de roedores de esta especie postrados en actitud de oración. La postura resulta forzada para un conejo, que habitualmente descansa y se desplaza con la parte delantera del cuerpo más erguida que la trasera. El conejo prosternado aparece de modo muy similar en Espinosa de Cervera (Fig. 60), en Nogales de Pisuerga (Fig. 61), en

¹⁰⁰ Generalmente, la figura de Alejandro se flanquea por dos grifos, representando la leyenda según la cual el emperador macedónico se había hecho con dos grifos monstruosos ambicionando ascender a los cielos, para lo que los hizo hambrear durante tres días. Pasado ese tiempo los unió con un yugo del que colgaba una silla y, sentándose en ella, alzó a lo alto una larga caña con el hígado de un animal atado en su extremo, provocando que los grifos voraces alzarán el vuelo llevando al rey al cielo, sin nunca alcanzar su presa pero ansiando siempre conseguirla. De este modo, Alejandro ascendió durante siete días hasta que se le apareció un genio reprendiéndole "¿Por qué deseas conocer las cosas del cielo si ignoras las de la tierra?". Esta historia, conocida por los teólogos medievales muy probablemente de la pluma de los árabes (Mâle (1966), p. 271), representa la Soberbia. Según Émile Mâle, la imaginación oriental "que todo lo deforma" había convertido al joven alumno de Aristóteles en una especie de mago árabe", *Ibidem.*, pp. 270-273.

¹⁰¹ El conejo y la liebre son unos de los más viejos símbolos de la lujuria evocados por la teología cristiana. Aparece así señalado por autores como Rabano Mauro, enlazando con la tradición exegética en la que se inscriben Tertuliano, San Clemente, Orígenes, San Cirilo, San Julián y San Agustín, Pinedo (1930), p. 65. En el arte este simbolismo es evidente, Camille (1998), p. 298. El sapo, por su parte, participa de la iconografía más típicamente alusiva a la lujuria del románico, como es la *Femme aux Serpents* que suele ser atacada en sus genitales por una rana o sapo, como en el ejemplo paradigmático de la fachada de la colegiata de San Pedro de Moissac (Fig. 176).

Vizcaínos de la Sierra (Fig. 62), en Santa María de Santa Cruz de la Serós (Fig. 64), en Revilla de Santullán (Figs. 66) y en Matanza de Soria (Fig. 70). En San Miguel de San Esteban de Gormaz, población conquistada décadas antes de construir esta iglesia, un conejo presenta la postura de prosternación de modo muy forzado al unir las patas delanteras bajo su hocico (Fig. 63). En Carrión de los Condes, la curiosa representación de tres personajes de atuendo orientalizante se acompaña de un conejo prosternado, mostrando una gran desproporción entre las figuras y evidenciando la intencionalidad de vincularlas a pesar de la aparente incoherencia de la representación (Fig. 65).

San Pedro de Cervatos, esa iglesia cántabra considerada el templo del "románico erótico" por antonomasia debido a la proliferación de figuras obscenas¹⁰², cuenta con tres ejemplos de conejos prosternados (Figs. 67, 68 y 69). Uno de ellos porta incluso grandes zapatos para mostrar que su figura hace alusión a un comportamiento humano (Fig. 69). En la iglesia palentina de Pisón de Castrejón hallamos a una pareja animal de conejo y perro prosternados, mordiendo el segundo las orejas del primero (Fig. 71).

También los sapos o las ranas aparecen con cierta asiduidad en los canecillos, si bien su postura natural es la que se define en este capítulo como prosternación. No obstante, estas figuras resultan importantes por estar el anfibio implicado en la posible génesis de la iconografía de las figuras orantes, como veremos en los apartados que siguen¹⁰³. La rana aparecen en la iglesia de San Pedro de Silos (Fig. 72), en Oquillas (Fig. 73), en Matanza (Fig. 74) y en Bahavón de Esgueva (Fig. 75), mientras en Colina de Losa aparecía junto al personaje sentado *a la turca* (Fig. 37).

Por otro lado, la vinculación entre la idolatría y el pecado de la carne no resulta extraña a la luz de las fuentes bíblicas. Así, en *Números* (25, 1-2) se recoge: "Israel se estableció en Sittim. Y el pueblo se puso a fornicar con las hijas de Moab. Estas invitaron al pueblo a los sacrificios de sus dioses, y el pueblo comió y se postró ante sus dioses"¹⁰⁴. El pensamiento benedictino recurrió asiduamente a referencias semejantes para aplicarlas contra los enemigos de la Iglesia, buscando causas bíblicas para realidades presentes¹⁰⁵. El pueblo y el país de Moab son sistemáticamente asimilados a los musulmanes por la hermenéutica cristiana, recurriendo a pasajes que hablan de aquéllos, como el *Deuteronomio* (28, 15-26)¹⁰⁶. La reiterada denominación de los musulmanes como "moabitas", aunque

¹⁰² Olmo García y Vara Verano (1988).

¹⁰³ Eulogio de Córdoba situaba a los espíritus inmundos, descritos como ranas por el *Apocalipsis*, en el paraíso musulmán al tiempo que calificaba a Mahoma de Pseudo-profeta y de "habitáculo de espíritus inmundos". Además, cita varias veces a los espíritus inmundos al condenar el paraíso musulmán como "lupanar et locus obscenis", *Corpus scriptorum muzarabicorum* (ed. 1973), Eulogio de Córdoba, *Memoriale Sanctorum* I, 7, p. 376. Estos aspectos parecen sintetizados en la iconografía de los Beatos en la que los "espíritus inmundos como ranas" adoran al Pseudo-profeta, ilustración que parece situarse en el origen de la representación románica según se desarrollará más adelante.

¹⁰⁴ Esta cita será empleada largo tiempo por las autoridades eclesiásticas, apareciendo recogida aún a finales del s. XV en la *Católica Impugnación* de 1480-1487, Pereda (2007), p. 55.

¹⁰⁵ Little (1993), pp. 59-72, especialmente p. 60.

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p. 97.

procedente de "almorávide", pretende hacer referencia a Moab¹⁰⁷, igual que se emplean otras denominaciones peyorativas basadas en el Antiguo Testamento tales que "agarenos" o "caldeos". Así, el Moab veterotestamentario llega a confundirse con el "Mahomet" de las "Mahomerías" en los cantares de gesta¹⁰⁸.

Otros animales alusivos a la lujuria, como es el simio, pueden aparecer prosternados o, al menos, agazapados, como el de la arquivolta de Santa María de Uncastillo (Fig. 77), si bien aquí no hay evidencias claras de prosternación. También, en las escenas de cópula de animales que decoran diversos canecillos para condenar el vicio de la carne, podría verse alguna reminiscencia de la postura de prosternación (Fig. 76), aunque entrando en un campo ya puramente especulativo. Sin embargo, se han encontrado algunos relieves que presentan figuras de frente con una postura muy similar a la de la reclinación idólatra (si bien sólo se ve la parte delantera del cuerpo por lo que no hay evidencias de su alusión a la idolatría) y que coincide con la de estos animales apareándose (Figs. 78 a 81).

1. 5. FIGURAS PROSTERNADAS ROMÁNICAS COMO REPRESENTACIÓN DE MUSULMANES IDÓLATRAS: PROFUSIÓN DE ESTA ICONOGRAFÍA

Hasta aquí, la mayor parte de las figuras prosternadas analizadas son las que presentan aspectos particulares que, por atributos añadidos, ubicación o inclusión dentro de otros temas iconográficos, eran ratificadas en su significación idólatra y en su alusión al enemigo religioso. Sin embargo, las bestias prosternadas aparecen en muchos otros ejemplos con la única característica del gesto de plegaria ritual musulmana.

En el interior de la basílica de Armentia, la basa de una columna sirve de soporte para dos de estas fieras postradas (Fig. 82). Las basas del claustro de la catedral de Gerona contienen figuras semejantes que, al encaramarse en la moldura, parece alzar las patas delanteras en adoración (Fig. 83). La colegiata románica de Santilla del Mar presenta varios de estos especímenes en canecillos, uno de ellos caído y descontextualizado de su ubicación original (Figs. 84 y 85).

Con frecuencia, la bestia prosternada gira la cabeza 180 grados haciendo evidente la antinaturalidad de su postura. Así la encontramos en la leonesa San Miguel de Corullón (Fig. 86), en la burgalesa Gredilla de Sedano (Fig. 87) y en la oscense catedral de Jaca (Fig. 89). Ésta última contiene varios canecillos de esta especie, pues, a los analizados en el apartado anterior, se suma uno donde el león agazapado mira con sonrisa diabólica hacia el visitante (Fig. 88) y otros donde la prosternación es la única característica destacable (Fig. 90). El giro completo del cuello aparece en otros ejemplos como en el procedente de Montoto de Ojeda, donde un león de garras amenazantes da la vuelta a la cabeza para

¹⁰⁷ Barkai (1984), pp.135-136.

¹⁰⁸ Camille (2000), p. 159.

mostrar sus fauces bestiales (Fig. 91); y en la parroquia soriana de Tozalmoro, en la que son animalillos esquemáticos e inclasificables los que presentan la peculiar postura acompañada, a veces, de rotación competa de la cabeza (Figs. 92, 93 y 94). Aunque el giro craneal distancia, en cierta medida, la posición de estos animales de la del rezo musulmán (caracterizada por "los repetidos golpes de cabeza" en el suelo¹⁰⁹), subraya, no obstante, su carácter antinatural, y lo que es más importante: desvía la mirada de las fieras respecto de la iglesia en la que se incrustan los canecillos, indicando con ello que su adoración se vuelca en dirección opuesta al templo cristiano.

También San Isidoro de León incluye fieras prosternadas de rostro girado y, a las vistas hasta el momento, se añade el león de un canecillo del ábside (Fig. 95) que constituye una variable de esta temática, muy reiterada en la basílica leonesa (Fig. 96). Además, la ménsula sobre la que se apoya la figura del niño Pelayo de Córdoba en la puerta del Cordero, presenta una cabeza de buey bajo la que aparecen las dos patas del animal completamente plegadas de modo sobrenatural, coincidiendo con la postura distintiva de las piernas en el rezo musulmán (Fig. 97). Sabemos que el buey constituía una alusión a los antiguos ritos y sacrificios paganos y judíos, así como al Becerro de oro en tanto que ídolo bíblico por excelencia. En Ste. Marie de Oloron, Bartal identifica la cabeza de toro como una referencia al culto pagano representado por el Islam¹¹⁰. La presencia de este animal en el dintel del Santo Sepulcro de Jerusalén conlleva también un mensaje de polémica antiislámica. Realizado por los invasores cruzados, el buey en la Expulsión de los Mercaderes se interpreta como una referencia a los ritos sacrílegos que los musulmanes realizaran en el Templo de Jesús con antelación a la llegada de los cruzados¹¹¹. También en el tímpano central del nártex de Vézelay, el buey conducido al sacrificio aparece entre los pueblos heréticos que se deben convertir al cristianismo dentro de este programa de propaganda de cruzada, tal y como demostró Katzenellenbogen¹¹². La presencia de la cabeza del buey con patas plegadas en la basílica leonesa se produce, además, en un lugar muy señalado, bajo los pies del niño Pelayo, quien triunfara espiritualmente sobre el Islam al convertirse en mártir bajo Abderramán III, negándose a sus peticiones corruptoras. Las

¹⁰⁹ Álvaro de Córdoba (ed. 1996), 29, pp. 164-165.

¹¹⁰ Bartal (1987 a), p. 104.

¹¹¹ En relación con el dintel románico realizado durante el reino cruzado del Jerusalén en la iglesia del Sto. Sepulcro, Kenaan Kedar indica que la representación del buey y un ternero constituye una alusión al becerro de oro y a la idolatría de judíos y musulmanes en el marco de la ideología de cruzada. Éstos aparecen en una escena, tenida anteriormente por el momento en que Jesús da indicaciones para el banquete de la Cena, pero interpretada por Kedar como la Expulsión de los Mercaderes del Templo. Se observa a Cristo de pie en el templo mientras otros personajes cubren un buey y un ternero en el centro de la composición. La presencia de un buey, animal por excelencia de sacrificio antiguo del rito judío y pagano, aparece aquí como una alusión al becerro de oro en tanto que prefiguración de la Expulsión de los Mercaderes del Templo por Jesús, Kenaan-Kedar (1986), pp.125-126: el buey simboliza el antiguo sacrificio, constituyendo el tema del dintel una alusión directa a las aspiraciones de los cruzados de purificar el templo del Santo sepulcro en Jerusalén.

¹¹² El autor hizo un brillante análisis de tímpano en conexión con el contexto político de la Primera cruzada, que viene a equiparar la misión en Oriente con la de los Apóstoles figurada en el centro del tímpano, rodeados de las razas monstruosas y de los colectivos que era preciso convertir. En el dintel aparecen parte de esos grupos a convertir, entre los cuales unos portan arcos y otros un buey conducido al sacrificio, Katzenellenbogen (1944), p. 143, fig. 3

reliquias del joven mártir fueron traídas a San Isidoro por Fernando I (c. 1059) desde Córdoba para su veneración¹¹³, convirtiéndose en figura insigne de la lucha antiislámica y en modelo cristiano que da su vida por la fe frente a los *infieles*. Así, Pelayo venciendo sobre la idolatría o el musulmán parece un mensaje factible en esta ménsula. Además, el contexto iconográfico del tímpano acentúa las implicaciones de sacrificio herético del buey, al contraponerse a la figura del Cordero Místico como único sacrificio lícito en el Cristianismo, pues Cristo da la vida por los hombres. Décadas más tarde (a mediados del s. XII), Pedro el Venerable en su *Tractatus contra Petrobrusianos* contrapone el Agnus Dei con los sacrificios ilícitos y paganos, entre los que incluye buey, ternero, carnero, cordero y cabra, indicando acto seguido que sólo el Agnus Dei, que quita el pecado del mundo, es digno de ser situado en el altar¹¹⁴. También Gonzalo de Berceo cita estos ritos practicados por judíos como propios del paganismo anterior a la venida de Cristo¹¹⁵. La representación del musulmán sacrificando al cordero en la escultura románica o portando una res a sus espaldas a modo de Moscóforo, analizada en páginas anteriores, responde a la misma imputación de paganismo sacrílego¹¹⁶. En el interior de la catedral de Módena nos hallamos ante una imagen que puede responder a unas nociones similares que la ménsula leonesa del niño Pelayo, identificando la idolatría con el animal de sacrificio. Las columnas que dan acceso a la cripta reposan sobre dos leones rampantes que apresan entre sus garras a sendas figuras: un caballero provisto de cota de malla y un carnero que pliega artificialmente las patas delanteras como en prosternación (Fig. 98). La capacidad de este gesto de aludir a la idolatría en esta catedral queda confirmada por la presencia de una figura desnuda y orante en el mismo pórtico de la cripta (Fig. 45).

Las fieras prosternadas proliferan con gran asiduidad en gran parte de los templos románicos hispanos, ya sean segovianos (Figs. 99 a 104), burgaleses (Figs. 105-110), palentinos (Figs. 111 y 112), sorianos (Fig. 113), navarros (Figs. 114 a 116), zaragozanos (Fig. 119) o catalanes (Figs. 117 y 118). Algunas de estas figuras están notablemente humanizadas (Figs. 101, 104, 112), llegando otras a adoptar un peculiar aspecto fálico (Fig.

¹¹³ Franco Mata (1995), p. 122.

¹¹⁴ "Bos, vitulus, aries, agnus, capra, hircus carnibus et cruore implent altaria Judaeorum; solus Agnus Dei, qui tollit peccata mundi, altari superponitur Christianorum", Pedro el Venerable, *Tractatus contra Petrobrusianos* PL 189, col. 796, citado por Glass (1997) nota 43.

¹¹⁵ "Cuando corré la ley de Moisés ganada, /del dedo de Dios misme escripta e notada, /sobre altar de tierra, non de piedra lavrada, fazié sus sacrificios la hebrea mesnada. /Cuando por los señores que el pueblo mandavan/ querién fer sacrificio, toro sacrificavan;/ por el pueblo menudo cabrones degollavan,/ carnero por el bispo e los que ministravan. /Pero en los cabrones facién departimiento, /adocién dos al tiempo, avién tal mandamiento; /degollavan el uno por fer su sacramiento, /embíavan el otro a las sierras, al viento". Que estas prácticas son censuradas por el poeta y atribuidas a la antigua ley, se comprueba un poco más adelante: "Todas estas ofrendas, las aves e ganados, /traen significança, de oscuros mandados; /todos en Jesú Christo hí fueron acabados, /que ofreció su carne por los nuestros pecados. /El cabrón que matava la gent sacerdotal, /a Él significava, la su carne mortal; /el que vivo fincava, que non prendié nul mal, la natura divina, la raíz spirital.", Gonzalo de Berceo (ed. 2003), *Del Sacrificio de la Misa*, 3-5, 18-19, pp. 157-158, 155-156.

¹¹⁶ Sobre estas representaciones se ha hablado en el Capítulo IV, apartado 6. 3. a.

107). Otros canecillos emparejan a dos prosternados manifestando que esa idolatría corresponde a un comportamiento colectivo (Figs. 38, 71, 102, 103 y 117).

Destaca la figura de San Salvador de Leyre por disponerse a lo largo de la arquivolta ocupando una parte importante de la misma con su estiramiento (Fig. 116), de modo similar a como se encadenan los prosternados en la arquivolta de Sangüesa (Fig. 115). La extraña figura de Ripoll (Fig. 118), que se repite varias veces en esta fachada, parece resultado de la fusión de dos engendros prosternados en direcciones opuestas. En Santa María de Uncastillo vemos cómo una de las figuras atrapadas por el baquetón o toro que recorre la arquivolta y que indica condenación¹¹⁷, alza los brazos enseñando las palmas de las manos en una posible alusión al gesto de rezo (Fig. 123).

Por otro lado, resulta llamativo que, con frecuencia, sean las figuras de cerdos las que aparecen en esta posición (Figs. 120, 121, 122), sumándose su condición de prosternados a los aspectos que vinculan este animal con el contexto de la lucha contra el Islam. Aunque en el capítulo anterior he señalado brevemente la frecuente alusión a los musulmanes mediante el calificativo de cerdos y su posible proyección en la iconografía¹¹⁸, conviene profundizar brevemente en el origen de esta noción. El calificativo de cerdo es originariamente empleado por los musulmanes hacia los cristianos, quienes criaron y se alimentaron de este animal tan denostado en el Islam¹¹⁹. Pero pronto se produciría una reutilización del apelativo por los cristianos, explotando la aversión de los musulmanes por el puerco para asimilarlo a los mismos con afán provocativo. La primera literatura polémica oriental relaciona a los *sarracenos* con el gorrino¹²⁰. Pero el aspecto más destacado a este respecto es la elaboración de la leyenda según la cual Mahoma habría muerto borracho y devorado por cerdos y/o perros, animales igualmente negativos que sirvieran de recíproco calificativo¹²¹. Eulogio de Córdoba elabora esta leyenda del Profeta¹²² que vemos

¹¹⁷ Moralejo lo interpreta en el Pórtico de la Gloria como la opresión de la muerte o de la ley antigua a los personajes del arco izquierdo, Moralejo Álvarez (1988/2004), p. 317; también Sebastián (1994), p. 317.

¹¹⁸ pp. XXX

¹¹⁹ Resulta muy representativa la célebre frase de Al-Mu'tamid (rey de la taifa sevillana entre 1069 y 1091) ante la disyuntiva de pactar con los cristianos o los almorávides, decidiéndose a pactar con los segundos bajo la máxima: "mejor es ser camellero que porquero", Alvira Cabrer (1996), p. 62. El poeta de Denia Ibn García calificaba a los cristianos de "hordas de cerdos descendientes de borrachos incircuncisos", según Aziz Al-Azmeh, Guichard (2001), pp. 236. Se trata de un calificativo con larga vida, pues la obra de un jurista magrebí del s. XVI llama cerdos y perros a los cristianos "les chiens que sont les ennemis de la foi et les porceaux que sont ces maudits", Lévi-Provençal (1934), pp. 200-201.

¹²⁰ Carta de Arethas al Emir de Damasco indicaba que los musulmanes permanecen como los gorrinos en el fango de su impureza, palabras similares a las de Nicetas de Bizancio, que dice que su "alma fangosa es digna de los gorrinos", Ducellier (1971), pp. 203-204.

¹²¹ Los musulmanes enemigos del cristianismo llamaba perros sistemáticamente a los cristianos. 'Ali ben Bassam Santarem en *Historia de los personajes sobresalientes de al-Andalus* denomina perro al Cid, siendo el calificativo típico de las crónicas musulmanas hacia los no musulmanes, Barkai (1984), p. 180. También los moriscos y musulmanes de tiempos posteriores lo emplean, Pereda (2007), p. 352-353. No obstante, tenemos testimonios del mismo calificativo empleado por los cristianos para los musulmanes, "paganos cual perros hambrientos en furiosa rabia", Pasionario Hispánico (ed. 1995), estas narraciones compuestas en torno a los ss. IX y X, pp. 256-261. En el *Cantar de Roncesvalles* se emplea el insulto de perros a los moros, *Cantar de Roncesvalles* (ed. 1986), p. 16. Por esta razón, algunos estudios abordan la representación de los musulmanes como perro en el arte, Strickland (2003), p. 159.

reaparecer asiduamente en los cantares de gesta. En la *Canción de Roldán* la derrota lleva a los musulmanes a arrojar el ídolo de Mahoma a un foso para que sea devorado por cerdos y canes¹²³, indicándose en otro pasaje que los *sarracenos* tienen crines peludas como las de los cerdos¹²⁴. La historia de la muerte del Profeta se hace recurrente en los cantares de gesta y la encontramos en la *Chanson de Aiol*¹²⁵, en el *Couronnement de Louis*, en *Floovant*, en *Les Narbonnais* y en *Gaufrey*¹²⁶. La reproducción de este acontecimiento en la figura de los ídolos *sarracenos* reaparece en *Fierabras* y en la *Chanson d'Antioche*¹²⁷. También los predicadores de la cruzada se sirvieron esa leyenda sobre la muerte de Mahoma¹²⁸, así como otros autores latinos occidentales¹²⁹.

Teniendo en cuenta la gran divulgación de esta leyenda y el conocimiento sobre el rechazo de los musulmanes al puerco, la adaptación en la escultura románica de la postura de prosternación a la figura del cerdo estaría inevitablemente relacionada con este aparato ideológico (Figs. 120, 121, 122). En todo caso, ya se constató la aparición de la figura del cerdo o del jabalí en ilustraciones de manuscritos alusivas a los musulmanes¹³⁰, mientras un cronista de Saldino indicaba que los cruzados habían colocado "una especie de cerdo" en la Cúpula de la Roca, como parte de su nueva ornamentación cristianizada¹³¹.

Dejando de lado la presencia de cerdos prosternados y su origen, es preciso señalar la existencia de figuras en actitud de oración también en el románico europeo, ya sean humanas o animales. En Notre Dame de Lescar varias figuras humanas se prosternan, si bien sólo una parece no haber sido objeto de restauración, mostrando sus genitales con la peculiar posición (Fig. 124). Una postura muy similar, aunque orientada en sentido

¹²² Eulogio de Córdoba (ed.1998), 16, p. 200.

¹²³ "A Mahoma lo echan a un foso /Y cerdos y canes le muerden y le pisan", *Canción de Roldán* (1959), vv. 2590-2591, p. 134.

¹²⁴ "Sur les eschines qu'il unt en mi les dos/ Cil sunt seiet ensement cume porc", *Chanson de Roland* (ed. 2003), vv. 3222-3223, p. 257.

¹²⁵ "Tant but que tout fu ivres, si ne se pot aider/ Ains ala en I bos sos I arbre coucier / Por savage le prisent qui tout li ont mangié, / Le nés et le visage et les iex de son cie", *Chanson d'Aiol*, (ed. 1877), v. 10.080, p. 295.

¹²⁶ Bancourt (1982) Vol. I, p. 370.

¹²⁷ V. 561 y vv. 26/767, respectivamente, Bancourt (1982) Vol. I, p. 373; Pellat Y. y Ch. (1965), p. 23.

¹²⁸ Guillermo de Tiro predicó en beneficio de la cruzada e incide en estas leyendas falsas sobre el Profeta, también Mateo de París, siguiendo la fuente de Jacobo de Vitry y otra que no aclara (que podría ser Gilberto de Nogent), recoge la historia de Mahoma siendo devorado por cerdos, que ofrece como explicación de que los musulmanes aborrezcan el cerdo, Carleton Munro (1931), p. 341.

¹²⁹ Es muy frecuente entre los cristianos la divulgación de historias acerca de la muerte del Profeta, entre ellos Hidebert de Mans y Pedro Pascual Daniel (1993), pp. 144-149; 310-311.

¹³⁰ Algunas imágenes desde el s. XIII de Mahoma y los musulmanes asocian la imagen del cerdo con los mismos, Strickland recoge una representación de Mahoma que se sitúa sobre un jabalí como alusión al instrumento de su muerte, en la Vida de Mahoma de Mateo de París en su *Chronica Majora*, St. Albans, 1240-53, Cospus Christi College, Cambridge, MS 26, p. 87, Strickland (2003), pp. 190- 191, fig. 98. Otras ilustraciones de las cruzadas de los siglos XIII y XIV presentan a los turcos identificados en su escudo con cabezas de cerdo, Devisse (1979), Parte II. Vol. II, pp. 63, 69, figs. 66 y 71.

¹³¹ Cuando los cruzados ocuparon Jerusalén en 1099 recubrieron de imágenes la Cúpula de la Roca, suscitando las críticas árabes y la descripción horrorizada de Imad-ad- Din, el cronista de Saladino, que señala la presencia de "una especie de cerdo", Gabrielli (2007), p. 166. no obstante, Gabrielli indica que hay cierta ambigüedad en esta indicación al denominarse a los cristianos como cerdos.

inverso, encontramos en un canecillo de Saint Étienne de Cahors (Fig. 125), reapareciendo el cerdo prosternado en la puerta de San Pedro de Moissac (Fig. 126). En la abadía poitevina de Nouaillé-Maupertius, un monstruo prosternado saca la lengua denotando probablemente blasfemia¹³², además de idolatría (Fig. 127). La iglesia de Saint Salvy en Albi cuenta con varios ejemplares, algunos girando su cabeza 180 grados (Fig. 128) y otros presentados de frente (Figs. 129, 130, 131). Extremadamente parecido al último de éstos es un canecillo original de Saint Sernin de Toulouse (Fig. 132), donde más figuras aparecen prosternadas pero están desvirtuadas por una lamentable restauración. En Suiza, la iglesia de Saint Nicolas en Giornico presenta unas curiosas figuras reclinadas que son aplastadas por el peso del edificio igual que los leones sobre los que se apoyan los pilares de acceso (Fig. 133). En Italia, hemos visto cómo el prosternado aparecía desnudo y bajo forma humana en la catedral de Módena (Fig. 45). En Inglaterra aparecen algunos motivos que podrán relacionarse igualmente con la idea de idolatría asociada a la prosternación, como es la figura humana agazapada de la iglesia de Ryall en Rutland, desnuda y con caperuza cónica (Fig. 134), así como el relieve de un lujurioso de la iglesia de Somerset (Fig. 135). La lejanía de estos ejemplos respecto del contexto hispano no debe ser percibida como un impedimento para que dichas imágenes fueran entendidas como una referencia a la idolatría de herejes y enemigos religiosos, pues las cruzadas fueron una realidad contemporánea en las que se vieron envueltos estos principados y reinos. La falta de colectivos musulmanes en estas tierras no implica la ausencia de concepto sobre los mismos. De la misma manera, el pintor Hieronymus Bosch incluía en sus óleos de principios del s. XVI a los musulmanes orantes (Fig. 136) en virtud de nuevos conflictos políticos con los turcos, a pesar de la aparente distancia geográfica y cultural que separaba a este flamenco del mundo islámico.

2. LA FIGURA PROSTERNADA ENGULLIDA POR UNAS FAUCES MONSTRUOSAS

La figura prosternada forma parte, con frecuencia, de una iconografía más compleja al ser engullida por una gran cabeza monstruosa que abre sus fauces. De nuevo, se trata de un tema especialmente presente en canecillos y de claras connotaciones negativas. Un hombre prosternado aparece en el ábside de Jaca introduciendo su cabeza en una máscara monstruosa que abre sus fauces amenazantes (Fig. 137). La figura se agarra al rostro demoníaco llevando sus manos hacia los oídos del mismo. Una imagen muy similar, pero con distinta vestimenta, encontramos en San Pedro de Cervatos (Fig. 138), donde la figura humana vuelve a agarrarse a la cabeza monstruosa que la engulle. El cinturón que porta, que se ensancha en un círculo central como simulando una hebilla o elemento decorativo

¹³² Sobre el gesto de sacar la lengua como blasfemia ver el Capítulo IV, apartado 6. 3. a.

dorsal, aparecerá frecuentemente asociado a esta imagen¹³³. En Vallejo de Mena, un capitel exterior presenta el mismo tema, aunque la figura pliega las piernas hacia fuera, lo que le permite apoyarse y modificar en cierta medida la posición del orante (Fig. 139). Sin embargo, introduce la cabeza en la máscara monstruosa y porta el mismo cinturón que la anterior. También el prosternado animal aparece formando parte de esta iconografía, evidenciando el vínculo entre los prosternados humanos y animales, y entre la reclinación y el monstruo que engulle al condenado. Así, en Argomilla de Cayón es un conejo el que está siendo fagocitado por las temibles fauces (Fig. 140), uniendo a su prosternación la condición de especie libidinosa (el conejo) y la de ser devorado por el monstruo. Un tema similar hallamos en la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar, en un canecillo suelto que se expone en el claustro (Fig. 141).

Reencontramos a la figura humana fagocitada por el monstruo en San Miguel de Fuentidueña, donde ésta vuelve a dirigir sus manos hacia los oídos de la fiera (Fig. 142) y donde su característica prosternación queda reforzada por el orante que se sitúa a su lado (Fig. 143). El gesto de tapar los oídos, como hemos visto, constituye una referencia a los no-cristianos que se niegan a escuchar el mensaje de Cristo¹³⁴. Especialmente interesante resulta una dovela procedente del monasterio de Santa María de Ripoll, conservada hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña¹³⁵, donde unas grandes fauces monstruosas, humanizadas y barbudas, parecen fagocitar o vomitar un carnero que podría estar adoptando la postura de prosternación, a juzgar por las patas delanteras, aunque resulta difícil determinarlo (Fig. 144). La fachada del monasterio gerundense conserva varios relieves similares (aunque peor conservados), en los que se aprecia con dificultad la presencia de la figura emergiendo de la cabeza de un monstruo (Fig. 145).

La misma idea se reproduce bajo una cierta variedad de fórmulas, pues encontramos al carnero emergiendo de una cabeza animal en San Pedro de Tejada (Fig. 146) donde ya no hay rastro de prosternación y donde el prototipo iconográfico se corresponde directamente con la idea del condenado fagocitado por las fauces del infierno, imagen ésta frecuentísima en el románico y estrechamente relacionada con el tema del condenado devorado por el león. Más claro resulta el canecillo de Santa María de Cayón en Cantabria, donde la parte trasera del animal devorado sugiere de modo más aproximado la prosternación (Fig. 147). La imagen se repite con mucha frecuencia en Frómista, donde sabemos que la escultura es resultado de una moderna y exhaustiva restauración. No obstante, hallamos un canecillo más deteriorado que el resto y, por ello, quizá rescatado de

¹³³ El asunto fue interpretado por Berland en 1987 como imagen de los juglares condenados por la Iglesia, aunque sin más argumento que el cinturón de hebilla dorsal, elemento que aparece en diversas representaciones guerreras que este artículo también recoge. Este tipo de cinturón se asocia a músicos, acróbatas y también a guerreros, razón por la que no es descartable que se trate de un distintivo del musulmán y, en todo caso, no puede tenerse como un elemento exclusivo del juglar. Por ello, sus teorías no han sido tenidas en cuenta aquí, Berland (1987), pp. 61-83.

¹³⁴ En el Capítulo IV, apartado 2. 2.

¹³⁵ Deseo agradecer a Manuel Castiñeiras su ayuda al informarme sobre la existencia de esta dovela y al hacerme llegar la ilustración que aquí se reproduce.

la construcción original. En él, una figura humana y desnuda introduce su cabeza en unas fauces amenazantes adoptando claramente la postura del orante (Fig. 148). Quizá ésta sirvió de modelo para su reproducción moderna (Fig. 149) y, en todo caso, cabe especular sobre la presencia de esta imagen en la iglesia original por el alto número de veces que se repite en la restauración¹³⁶. Hallamos así al orante fagocitado en otros canecillos, bien con la postura tradicional (Fig. 150), bien siendo expulsados en posición invertida, pero igualmente sugerente en el gesto alusivo a la adoración (Fig. 151).

De nuevo estamos ante un tema procedente del románico francés y que penetró en el hispano a través de Jaca o de esta misma iglesia de Frómista. Es en Francia donde hallamos el prototipo más perfecto de esta iconografía, en lugares como Saint Pierre de Aulnay (Fig. 152) donde la prosternación se une al traje orientalizante y al cinturón de hebilla dorsal ya visto en ejemplos hispanos, y donde la figura vuelve a dirigir sus manos hacia las orejas de la cabeza monstruosa. El asunto aparece también junto a los Pirineos y, en el interior de Sante Marie de Lescar, varios capiteles presentan una cabeza simiesca que engulle el cuerpo de personajes ataviados con el cinturón característico y con las piernas plegadas (Fig. 153), del modo que veíamos en Vallejo de Mena (Fig. 139). Saint Nicolas de Maillezais presenta un modelo muy perfecto y llamativamente restaurado, siendo probablemente fiel al original, a juzgar por la difusión de esta iconografía (Fig. 154).

Otros relieves presentan asuntos similares aunque algo más dudosos en la presentación de la prosternación, pudiéndose tratar de simples figuras devoradas por cabezas bestiales, tan abundantes en el románico. En la ermita navarra de Echano una figura alarga sus brazos mientras es tragada por el monstruo (Fig. 155), lo mismo que en la iglesia de Villabermudo donde, en este caso, los brazos se alargan para agarrarse a la cabeza devoradora a pesar de estar también estiradas las piernas (Fig. 156). Los brazos del condenado vuelven a alargarse en un capitel interior de la iglesia de Cambre (Fig. 157), formando un modelo iconográfico que parece corresponderse con el canecillo de la Virgen de la Peña en Sepúlveda, a pesar de su actual mutilación (Fig. 158). Tampoco se aprecia exactamente la postura de prosternación en un canecillo de Jaramillo de la Fuente (Fig. 159) que encuentra un paralelo muy cercano en el románico francés (Fig. 160).

2. 1. LAS FAUCES MONSTRUOSAS COMO PUERTA DEL INFIERNO

El hecho de que estas figuras prosternadas estén siendo devoradas por una cabeza monstruosa apunta de modo evidente a su condición de condenados, al identificarse las fauces bestiales con las puertas del infierno¹³⁷.

¹³⁶ Lojendio y Rodríguez (1995), p. 55.

¹³⁷ López Ocariz y Alzola (1999), pp. 305-326, consagra un artículo específico al tema de las máscaras fagocitadoras, insertándolas en un contexto escatológico pero sin vínculos con pasajes expresos del *Apocalipsis*. El artículo, que pretende ser monográfico sobre el tema, resulta poco específico y un tanto vago, ofreciendo la

La iconografía del infierno como una morada cuyo acceso se personifica en una inmensa boca bestial surge precisamente en el románico, o al menos es en este tiempo cuando pasa al arte monumental¹³⁸. El magnífico Juicio Final del tímpano de Santa Fe de Conques ofrece uno de los primeros ejemplos, situando a la entrada del infierno unas grandes fauces abiertas a la que los pecadores son violentamente empujados (Fig. 161). El demonio de la puerta porta en su mano una llamativa maza, arma esta de connotaciones muy negativas y frecuentemente asociada al musulmán en los cantares de gesta¹³⁹. Desde entonces, el infierno personificado en un inmenso dragón cuyas fauces se abren ávidas de almas, se convierte en un tópico figurativo que durará hasta la época renacentista. Así, la iglesia gótica de San Salvador de Sangüesa (finales del s. XIII) sitúa el infierno en el interior de unas fauces (Fig. 162), fijándose esta noción en el arte de los siglos posteriores¹⁴⁰.

Esta idea dio lugar a una iconografía aún más abundante en el románico como es la consistente en cabezas monstruosas que tragan cuerpos humanos exhibiendo su tortura y condenación. Éstas no sólo aparecen en innumerables canecillos, sino que se convierten en tema reiterado en las ménsulas sobre las que se apoya el tímpano de las iglesias, advirtiéndolo al fiel sobre el suplicio que le espera si se abandona al pecado. Las figuras fagocitadas aparecen en gran variedad de posturas, asomando sus piernas o cabeza indistintamente (Figs. 165 y 166). Algunas de éstas tragan varias almas humanas, que en ocasiones adoptan una postura semejante a la de la prosternación (Fig. 163). La misma noción llevó a la representación del propio demonio como un devorador de almas, maravillosamente cincelado en el Pórtico de la Gloria (Fig. 164).

En la portada de Santa María de Uncastillo vemos aparecer una cabeza bestial de barba bífida cuyas fauces son abiertas por los brazos del personaje que dejan caer unas mangas muy anchas, sugiriendo con éstas su condición de musulmán¹⁴¹ (Fig. 166).

La iconografía de las puertas del infierno figuradas por unas fauces bestiales es considerada como la transposición plástica de la descripción de Leviatán en el *Libro de Job*

conclusión final de que las figuras que aparecen en las fauces son los resucitados al Final de los Tiempos, *Ibidem.*, pp. 325-326. Sobre la representación del infierno en Francia e Italia ver Baschet (1993), pp. 233-243.

¹³⁸ Según Wirth, las fauces del Infierno aparecen a principios del s. XII a los lados de la Sinagoga en una iluminación del *Liber Floridus* que opone esta representación a la de la Iglesia (fol. 353r), Wirth (1999), p. 285. Sin embargo, Baschet encuentra precedentes y ejemplos anteriores. Dos ejemplos del s. VIII presentan una cabeza semihumana en el infierno, pero sin demostrar tanto la idea de los condenados devorados: un marfil del Museo Victoria y Alberto de Londres, c. 800, representando el Juicio Final; y el Salterio de Utrecht, de 820-840, producido en Hautvilliers, cerca de Reims, conservado en Rijksuniversiteit, Ms. 32, F. 59, donde un demonio devorador abre sus fauces en el suelo; Baschet (1993), p. 233-234, figs. 1 y 2. Baschet indica que el verdadero surgimiento del tema es en la primera mitad del s. XI, siendo la representación más significativa la del infierno del Manuscrito de Caedmon, Oxford, Bodleian Bibliothek, Junius 11, f. 3, procedente del sur de Inglaterra y datado en c. 1000, *Ibidem.*, p. 240.

¹³⁹ Como se ha explicado en el Capítulo II, apartado 2. 5.

¹⁴⁰ Esta imagen tendrá gran continuidad, encontrándose en ejemplos tardíos como *El Juicio Final* del ábside de la Catedral Vieja de Salamanca, pintado por Nicolás Florentino a mediados del s. XV. La idea de las fauces de bestia para la puerta infernal permanece largo tiempo en el imaginario de los artistas y así lo vemos en algunos óleos de El Greco como en *La Adoración del Nombre de Jesús*, de 1577-1578, Conservado en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

¹⁴¹ Sobre este rasgo en la indumentaria como típico de la representación de musulmanes ver Monteiro Arias (2005 b), pp. 70-72.

(41, 6)¹⁴², que, sin embargo, resulta muy vaga: "¿Quién abrió las hojas de sus fauces? ¡Reina el terror entre sus dientes!". También se han señalado los Proverbios (30, 14) como origen del tema, donde se dice que hay "gente cuyos dientes son espadas, y sus mandíbulas cuchillos, para devorar a los desvalidos echándolos del país y a los pobres de entre los hombres"¹⁴³. Quizá cabría reconsiderar esta cuestión asumida por la historiografía, pues el *Libro de Job* no se refiere específicamente al abismo ni al acto de devorar. Baschet ya indica que el asunto no encuentra sus orígenes en el Libro de Job como señalara Mâle, pues la exégesis bíblica sobre el mismo no establece ninguna conexión del pasaje con el mundo de las tinieblas¹⁴⁴. Proporciona, no obstante, referencias bíblicas mucho más explícitas para explicar la idea del condenado devorado, entre ellos Habacuc "¡Es hombre fatuo y no tendrá éxito el que ensancha como el Seol sus fauces; como la muerte, él nunca se sacia, reúne para sí todas las naciones, acapara para sí los pueblos todos!", (Habacuc 2, 5).

Los diálogos de Gregorio Magno (último tercio s. VI) incluyen la descripción explícita del diablo que viene a apoderarse del alma pecadora para devorarla. En éstos, el joven Teófilo expresa su angustia al final de su agonía "Soy entregado al dragón para que me devore. Sólo vuestra presencia lo retiene. Mi cabeza ya está en sus fauces. Alejaos para que no me torture en mayor medida, que haga cuanto ha de hacer"¹⁴⁵.

Por otro lado, tampoco el infierno o el demonio son referidos como Leviatán en las fuentes de tiempos románicos. Una de las representaciones más antiguas del infierno en el arte hispano, procedente de un folio suelto cosido al Beato de Silos y datado en el s. IX, representa cuatro demonios cuyos nombres aparecen inscritos, y Leviatán no está entre ellos. Estos son "Barrabas", "Atimos", "Radamas" y "Belcebu"¹⁴⁶. Tampoco encontramos a Leviatán en los cantares de gesta. El *Libro de Alexandre* (compuesto sobre finales del s. XII y principios del XIII, es decir, en el momento álgido de esta iconografía) cita diversas veces al maligno bajo diversos apelativos como Lucifer, Belçebú o Satanás; pero nunca el de Leviatán¹⁴⁷. No obstante, sí se encuentran algunas alusiones al diablo como a un "bestión mascoriento" ó "mascariendo", definición que se corresponde perfectamente con esta iconografía, sin mención alguna a Leviatán. Así, cuando Fernán González empieza a causar

¹⁴² Mâle (1966), p. 415, respecto al infierno de la portada de Santa Fe de Conques, introduce esta noción que ha recibido gran aceptación general, en autores como Réau (1996), y Wirth (1999), p. 285.

¹⁴³ Wirth (1999), p. 285.

¹⁴⁴ El *Moralia in Job* de Gregorio Magno no lo identifica con el infierno, ni otros autores que comentan el pasaje, como Odón de Cluny, Baschet (1993), pp. 236-237. Por su parte Honorius Augustodunensis sí habla expresamente de la humanidad abandonada al pecado que encuentra el castigo de ser devorada, pero este autor escribe en la primera mitad del s. XII cuando el tema ya había cristalizado en la iconografía: "L'interprétation du Livre de Job ne saurait donc en fournir l'origine. Elles n'en expliquent pas d'avantage le sens exact, car l'image figure une gueule sans corps, tandis que le texte parle d'un monstre", constituyendo el Libro de Job un texto que sirviera de justificación escrituraria, una legitimación *a posteriori*, y su ausencia en Italia demuestra que no basta con el texto bíblico, *Ibidem.*, p. 238.

¹⁴⁵ *Diálogo IV*, 40, Baschet (1993), p. 240, lo toma de *Sources chrétiennes* ed. A. de Vogüé y P. Autin, 265, Paris, 1980, pp. 140-143. También interesan, para la comprensión del origen bíblico del motivo, los textos recogidos en el apartado referente a la figura del león devorando al pecador, ver pp. XXXX de este estudio.

¹⁴⁶ Beato de Silos, f. 2r, Yarza Luaces (1977 b), pp. 26-39.

¹⁴⁷ Libro de Alexandre (ed. 1978), Lucifer, v. 2409 a, p. 367; Belçebú, v. 2426, a, p. 368; Satanás, v. 2436, p. 370.

estrágos en el enemigo, durante la batalla de Hacinas narrada en su *Poema* (de mediados s. XIII), se dice: "dexava por do yva tod el canpo sangryento, / dava muchas animas al bestyon mascariento"¹⁴⁸. El *Libro de Apolonio* (segunda mitad del s. XIII) recoge una descripción muy similar: "mostrógelo el diablo, un bestión mascoriento"¹⁴⁹.

Cabría, por tanto, tratar de rastrear los orígenes de esta nueva noción en tiempos románicos lejos del *Libro de Job* y de las Sagradas Escrituras, que en todo caso sólo habrían servido para dar cobertura a este elemento de origen diferente¹⁵⁰. Algún estudio sobre iconografía románica ha apuntado a un posible origen en el infierno musulmán descrito en los hadiths de esta época, donde los reos son devorados por las bestias y la propia puerta infernal tiene forma de temibles fauces¹⁵¹. Lo cierto, es que la tradición escatológica árabe es más concreta en este sentido, aportando la idea de personificar el infierno mismo en una bestia cuyas fauces engullen a los condenados¹⁵².

2. 2. LA POSIBLE GÉNESIS DE ESTA ICONOGRAFÍA: UN ANTECEDENTE DEL TEMA ROMÁNICO EN LA ICONOGRAFÍA DE LOS BEATOS

Volviendo sobre el tema de la figura prosternada que es fagocitada por la cabeza infernal, su significación parece bastante clara: el idólatra musulmán conducido a la condenación por su herética adoración¹⁵³. Sin embargo, la relación de estas imágenes con una iconografía presente en las ilustraciones del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana podría permitirnos descifrar el origen de estas figuras, así como añadirles nuevas connotaciones semánticas.

Se trata de la escena que ilustra el *Apocalipsis* (16, 13-14) donde Juan ve "que de la boca del Dragón, de la boca de la Bestia y de la boca del Falso profeta, salían tres espíritus inmundos como ranas. Son espíritus de demonios, que realizan señales y van donde los reyes de todo el mundo para convocarlos a la gran batalla del Gran Día del Dios Todopoderoso"¹⁵⁴.

¹⁴⁸ Poema de Fernán González (ed. 1973), XIX, p. 89.

¹⁴⁹ Libro de Apolonio (ed. 1993), 14, p. 43.

¹⁵⁰ Además de las referidas, en las Escrituras sólo pueden hallarse vagas ideas que se asemejen a esta noción, como la del Génesis (4, 11): "Pues bien: maldito seas, lejos de este suelo que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano".

¹⁵¹ Íñiguez Almech (1967), p. 270.

¹⁵² La denominada Yahannam o Gehena, la cual, con sus múltiples bocas devora a varios pecadores al tiempo, normalmente tres. Algunas leyendas islámicas desde el s. VIII consideran al infierno como síntesis y personificación de los horrores, fealdades y dolores, descrito bajo la imagen de un monstruo bestial y gigantesco, Asín Palacios (1984), pp. 172 y 287.

¹⁵³ Claudio Lange ha clasificado estas imágenes como iconos antiislámicos donde el gesto de plegaria musulmana estaría asociado a la llamada a la oración del muecín, que se tapa los oídos para entonar su canto, Lange (2004), pp. 68-73; pero la imagen alude de modo más directo a la puerta del infierno. Sobre el gesto de taparse los oídos ver el Capítulo IV, apartado 2. 2. de este estudio.

¹⁵⁴ El *Apocalipsis* está falsamente atribuido a Juan el Evangelista y se cree obra de un "iluminado" cristiano de los años 90 de nuestra era, Le Goff (2009), p. 161.

Á. Franco ha señalado una posible alusión a los musulmanes en esta ilustración, particularmente en la del Beato de Silos (c. 1109), indicando que la denominación "Pseudo-profeta" evocaba al profeta del Islam en la mentalidad monástica hispana¹⁵⁵, aspecto que tampoco ha pasado inadvertido para otros especialistas en Beatos, aunque sin vincularlo con esta imagen concreta¹⁵⁶. Wright llega incluso a indicar que el Falso profeta aparece con frecuencia en las ilustraciones de los Beatos con kaftán¹⁵⁷.

En todo caso, la iconografía de este pasaje presenta fuertes semejanzas con el tema que se estudia en este capítulo. Los espíritus inmundos aparecen saliendo o acercándose a la boca del dragón, de la bestia y del Pseudo-profeta, conforme al texto apocalíptico. Éstos, figurados "como ranas", adoptan una postura muy similar a la de la prosternación, siendo la postura natural de este anfibio. Sin embargo, en las ilustraciones de los Beatos, los espíritus están figurados de un modo muy particular, pues aparecen representados a vista de pájaro, generando una contradicción visual en relación con los tres seres malignos, que aparecen de perfil (Fig. 167 a 171). La perspectiva cenital de estas ranas permite, no obstante, reconocer de modo claro la posición y forma característica del anfibio. Se trata, por otro lado, del mismo punto de vista que hallamos en los canecillos románicos, algunos de ellos poblados por ranas, como se ha visto (Figs. 72 a 75). Además, resulta interesante y sorprendente encontrar a la rana en la bandera que identifica a la ciudad de Medina en el mapa italiano de los hermanos Pizzigani (c. 1367) que veíamos al iniciar este capítulo (Fig. 21), aunque se trata de un caso aislado y muy tardío.

En las ilustraciones de este pasaje en los Beatos aparecen los tres "espíritus inmundos" con la postura de la rana acercando sus cabezas a la boca de los tres seres apocalípticos citados por el pasaje. Sólo el Pseudo-profeta conserva forma humana, frente a la monstruosa del dragón y de la bestia. En el Beato de Gerona (975) las ranas adoptan un rostro humano para indicar que los espíritus impuros se materializan en personas (Figs. 167)¹⁵⁸. Sus ojos, las pupilas, las cejas y la nariz se corresponden con las de un hombre, y no conservan ya casi rasgos del anfibio (Fig. 168). Algunas imágenes de este manuscrito gerundense han sido ya estudiadas como depositarias de un mensaje ideológico antiislámico¹⁵⁹ y su colofón contiene una alusión directa al contexto de lucha contra el

¹⁵⁵ Franco Mata (2007), p. 145, la autora se limita a hacer esta observación sin precisar en qué elementos formales y cómo existiría dicha alusión al Islam.

¹⁵⁶ Stierlin (1978), p. 81. El Falso profeta adopta entonces forma humana en el arte, como lo hace el Anticristo. De este modo, las fuerzas malignas de la Revelación identificadas con los musulmanes andalusíes otorgaron al *Comentario* de Beato una relevancia renovada para los cristianos hispanos según Wright (1995), pp. 27, 36.

¹⁵⁷ Wright (1995), p. 54, destaca el hecho de que el Anticristo con rasgos humanos reaparece en las biblias moralizadas del s. XIII con intenciones igualmente actualizadoras *Ibidem.*, p. 113.

¹⁵⁸ Wright (1995), pp. 56-57, ya indica que la forma humana de algunos de estos personajes malignos en el Beato de Gerona puede estar conectado con la utilización de esta iconografía contra el Islam.

¹⁵⁹ Werckmeister (1997), p. 101, Para el autor, la representación de Herodes, perseguidor de los cristianos, bajo clara apariencia islámica sirvió para conmemorar los "martirios" mozárabes entre la comunidad cristiana de Tábara en que fue producido el código, por ser éstos emigrados cristianos de al-Andalus. La representación del jinete apuntando a la serpiente también representa para el autor una alusión a Herodes y a los perseguidores musulmanes de los tiempos de Emeterio. Werckmeister concluye que la imagen del jinete musulmán, en su

Islam¹⁶⁰, por lo que no resulta descabellado suponer que estos espíritus inmundos que surgen de la boca del Pseudo-profeta tuvieran una conexión con la imagen del musulmán elaborada por el pensamiento monástico, como expondré a continuación, y que la representación de los mismos hubiera desencadenado la iconografía románica de las figuras prosternadas.

El Beato de Fernando I (c. 1047) contiene la misma representación, y en ella los espíritus inmundos aparecen de nuevo ligeramente humanizados en su rostro (Fig. 169), siendo también este manuscrito portador de mensajes antiislámicos en la representación de la Prostituta de Babilonia que encarna la ciudad de Córdoba, como ha sido demostrado por varios historiadores del arte y como se analiza más abajo¹⁶¹. En ésta, así como en la ilustración del mismo tema del Beato de Silos (Fig. 170) y en el de Valladolid (Fig. 174) el ilustrador escribe "Pseudo Prophetæ" junto al personaje humano que lo encarna, sin recurrir a la escritura para insistir en la identidad de la bestia o el dragón. Esta inscripción le confiere, por tanto, una preeminencia en la representación¹⁶².

2. 3. MAHOMA, EL FALSO PROFETA

Ya el *Comentario* de Beato parecía adaptar, en sus primeras líneas, el episodio de los espíritus inmundos a las circunstancias de la Iglesia de su tiempo, particularmente a la pugna doctrinal que mantuvo con Elipando de Toledo y Félix de Urgel¹⁶³. Sin embargo, su interpretación establece las bases sobre las que se interpretará este pasaje en el futuro y en las ilustraciones de su *Comentario*:

"Y vi que de la boca de la serpiente, de la boca de la bestia y de la boca del Falso profeta, salían tres espíritus inmundos como ranas. Ya antes hemos dicho que la serpiente es el diablo; la bestia es el cuerpo del diablo, que son los hombres malos; los falsos profetas, es decir, los sacerdotes y predicadores, que tienen un espíritu como de ranas. Las ranas son los demonios que se alimentan de aguas impuras y estancadas y que tienen un croar esforzado e inoportuno. Así pues, por sí mismo tal animal es inmundo, y el agua en que se alimenta sucísima"

definición exegética y litúrgica, no es el testimonio de una situación histórica sino la expresión deliberada de una postura ideológica clara.

¹⁶⁰ El colofón informa sobre la producción del manuscrito y su fecha de finalización "en los días en que Ferdenando Flaginiz estaba en la ciudad toledana de villas batiéndose con los musulmanes", en 975, Coffey (2010), en imprenta (agradezco a la autora y a Avinoam Shalem el envío de este trabajo antes de su publicación).

¹⁶¹ Sepúlveda González (1979), pp. 139-153; Wright (1995), pp. 190-193, Stierlin (1983), p. 157, en el apartado 2. 5. del presente capítulo.

¹⁶² Franco Mata (2007), p. 145.

¹⁶³ Uno de los asuntos más importantes que preocuparon a Beato de Liébana fue la pugna con Elipando, el arzobispo de Toledo, y Félix, obispo de Urgel, que enunciaron la doctrina adopcionista negando la consustancia completa de Cristo con Dios por su condición de hombre. Esta doctrina fue recibida con gran rechazo en Francia, siendo conducido el obispo de Urgel, por orden de Carlomagno, ante Alcuino donde abjura de su herejía, Beato de Liébana (ed. 1995), Introducción, p. XXIII.

El monje lebaniego aclara:

“De qué otra cosa se trata sino de los falsos profetas, es decir, los sacerdotes y predicadores sucísimos, que estando así sucios como las ranas, incluso de la misma agua de las Escrituras introducen falsedades en este mundo con hueca modulación como con el sonido y croar de las ranas”¹⁶⁴.

Poco después de Beato, la noción de Pseudo-profeta remitió de modo sistemático y directo al profeta del Islam en el pensamiento monástico occidental. Su comentario pudo contribuir a ello, pues se refiere a la ocupación de Jerusalén por los musulmanes, indicando que allí habita el Falso profeta:

“Jerusalén en latín quiere decir visión de paz. Pero la Iglesia aquí no puede tener paz, porque está en la batalla de la persecución. En esta Jerusalén habita junto a la bestia, y aquí el Falso profeta tiene paz, porque no trabaja para la futura. Esta Jerusalén está a los pies de la mujer, la que apedrea a los profetas y mata a los que son enviados a ella. En esta Jerusalén es crucificado en sus miembros y cada día es inmolado el Cordero. Pero, por la futura paz, Jerusalén, aquí la Iglesia, que es el monte Sión, sueña con el Cordero, para que un día, finalizado su sufrimiento, se una con ella junto con los demás que han vencido. Pues allí aniquilada, es decir, vencida toda adversidad, poseerá la paz, que es Cristo, en su presencia. Aquí finaliza y recapitula desde el tiempo de las persecuciones realizadas en África”¹⁶⁵.

Resulta lógico que el *Comentario* de Beato adquiriera especial actualidad a partir del s. XI, cuando el Santo Sepulcro fue atacado y cuando surgieron las primeras iniciativas de acudir a *liberar* la Ciudad Santa, aun antes de la convocatoria de la Primera Cruzada en 1095¹⁶⁶. Pero también en los primeros escritos polémicos orientales, Mahoma fue percibido y calificado de Falso profeta, y una parte importante de las leyendas elaboradas sobre su vida estuvieron destinadas a consolidar esta noción¹⁶⁷. El autor armenio Sébêos, del s. VII, calificaba a Mahoma de “Pseudo-profeta”, como otros de sus contemporáneos¹⁶⁸. Juan Damasceno, a principios del s. VIII relacionaba al Profeta con el Anticristo indicando que el origen de esa falsa fe era una simple desviación del cristianismo, una herejía surgida de la deformación del mensaje de Cristo por un Falso profeta¹⁶⁹. Para el teólogo sirio, Mahoma se había convertido en Pseudo-profeta

¹⁶⁴ *Ibidem.*, *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, Comienza la explicación, 5, 166-167, pp. 58-59.

¹⁶⁵ *Ibidem.*, *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, Libro VI, pp. 518-519.

¹⁶⁶ Aspectos históricos explicados en la primera parte de este estudio, Capítulo I, apartado 1. 4.

¹⁶⁷ Daniel (1993), pp. 112-113; 115-150.

¹⁶⁸ Ducellier (1971), p.121.

¹⁶⁹ Flori (2003), p. 227. Esta literatura griega de ataque teológico contra el Islam surge en dos ramas principalmente: por un lado, los cristianos que vivieron bajo dominación árabe, en cuyo seno se ve nacer una literatura que conoció periodos de libertad y que tendió a una visión apocalíptica; por el otro, se desarrolla la polémica bizantina, más sabia y libre de expresarse abiertamente, Daniel (1993), p. 14.

extendiendo las ideas que le transmitiera un monje cristiano herético y resentido con su antigua fe¹⁷⁰.

En Occidente, el movimiento de los Mártires voluntarios de Córdoba consistió precisamente en la búsqueda del martirio a través del insulto público de Mahoma, calificándolo de Falso profeta¹⁷¹. Eulogio de Córdoba lo designa de idéntico modo con el amparo profético de la Biblia:

“no en vano he acumulado tan numerosos testimonios de la Sagradas Escrituras contra él y sus secuaces; ya que ven que aquél ha sido señalado de antemano por el anuncio de la Ley Sagrada y condenado por el oráculo del verdadero Maestro, que nos enseña *Se levantarán muchos falsos profetas y engañarán a muchos*”¹⁷².

Eulogio también define a Mahoma como "habitáculo de espíritus inmundos" en plena concordancia con la iconografía de los Beatos¹⁷³. Esta noción se generalizó en Occidente a lo largo de los siglos X y XI, cuando Mahoma se consolidó en el pensamiento cristiano como un auténtico hereje desviado del cristianismo y en el propio Pseudo-profeta apocalíptico¹⁷⁴. El elemento común a todas estas tradiciones fue el sustrato bíblico en el que se amparaban, percibiendo la dominación musulmana como el cumplimiento de las profecías apocalípticas, al ser los árabes engañados por ese Falso profeta: el último poder persecutor anunciado en el *Apocalipsis*¹⁷⁵. Las crónicas hispanas de los siglos XII y XIII así lo reflejan, pues en ellas Mahoma es tachado de Pseudo-profeta sistemáticamente. Así lo vemos en la *Crónica de Alfonso VII* donde se indica "tras dirigirse a sus mezquitas, oraban pidiendo la compasión de Mahoma, su Falso profeta"¹⁷⁶. El mismo concepto aparece en los *Anales Compostelanos*, en los *Anales Complutenses* y en el *Cronicón Burgense*¹⁷⁷. También Marcos

¹⁷⁰ Se trata del monje Bahira, que aparecerá citado también en la tradición polémica occidental, Fletcher (2005), pp. 37-38. La obra de Juan Damasceno es de gran relevancia para el movimiento general de controversia contra el Islam, pues es muy probable que su obra fuera transmitida a Occidente, especialmente a Córdoba en el s. IX.

¹⁷¹ Así, el *mártir* Perfecto lo denomina "Falso profeta, hereje", Isaac "Mentiroso", Habencio y Jeremías "Precursor del Anticristo, creador de dogma profano", Pablo "Profeta criminal y loco", Flora "Criminal, Falso profeta", Cristóbal "Falsario creador" y Argimiro "Creador de una vana religión y jefe de los perdidos", Sáez (2006), p. 124. Sáez reconoce, además, como un auténtico leitmotiv en la obra de Eulogio la negación de Mahoma como verdadero profeta. Otros insultos fueron libidinoso, inspirado por el demonio y condenado al infierno. Varios de esos mártires fueron ejecutados en junio de 851 por pronunciar públicamente tales insultos, Flori (2003), p. 235.

¹⁷² Tomando la cita de Mateo 24, 11; en *Apologeticus Martyrum*, Eulogio de Córdoba (ed.1998), 13, p. 198.

¹⁷³ Eulogio de Córdoba (ed. 2005), *Memoriale Sanctorum* I, 7, 78.

¹⁷⁴ Lo cual, para John Tolan, permitía afirmar la ilegitimidad de la dominación musulmana en tierras peninsulares así como justificar la a *Reconquista* mediante la denigración de Mahoma, Tolan (2001 a), p. 254.

¹⁷⁵ La idea del "Pseudo-profeta" estaba enteramente extraída de las Escrituras: Mahoma se identificaba con las figuras de los profetas de Baal y los falsos profetas contra los que Cristo había puesto en guardia, de acuerdo con lo que se idean numerosas leyendas sobre la vida del profeta, Daniel (1993), pp. 112-113; 115-150. El Islam era también la cuarta bestia desde el pensamiento de los primeros polemistas cristianos, indicando que ésta era el reino de Ismael, como el arcángel había explicado al profeta Daniel, Flori (2003), pp. 225-226.

¹⁷⁶ Crónica del Emperador Alfonso VII (ed. 1997), Libro II, 93, p. 124.

¹⁷⁷ Huici (1913), *Cronicón Burgense*, p. 32; *Anales Complutenses*, *Ibidem.*, p. 40; *Anales Compostelanos Ibidem.*, p. 58.

de Toledo califica a Mahoma de Pseudo-profeta en su introducción a la traducción del Corán, realizada a principios del s. XIII por encargo de Jiménez de Rada¹⁷⁸.

Las noticias de cruzada no son menos claras a este respecto y Guillermo de Tiro (segunda mitad del s. XII) observa que fue una osadía declararse profeta y pretender ser enviado directo de Dios¹⁷⁹. También las narraciones sobre la vida de Mahoma estaban enfocadas a demostrar que se trataba del Falso profeta, siendo denominado de ese modo por gran parte de los autores que participaron en esta polémica¹⁸⁰. Las leyendas alusivas a los falsos milagros de Mahoma, a su epilepsia y a la incitación del monje hereje, presentes en diversos textos latinos occidentales, venían precisamente a certificar la falsedad de su mensaje¹⁸¹.

Por otro lado, la identificación de los espíritus inmundos con los musulmanes no sólo se ampara en la semejanza de la postura de la rana con la plegaria ritual musulmana, pues Eulogio de Córdoba sitúa a los espíritus inmundos en el paraíso musulmán en su *Memoriale Sanctorum* además de haber calificado a Mahoma de Pseudo-profeta y de "habitáculo de espíritus inmundos", como he indicado más arriba¹⁸².

2. 4. EL BEATO DE SAINT-SEVER COMO ORIGEN DIRECTO DEL TEMA ROMÁNICO Y LA INTERPRETACIÓN DOCTRINAL DE LOS ESPÍRITUS INMUNDOS

En el beato de Saint Sever (c. 1060-70), manuscrito decisivo para la formación de la iconografía románica cuyas ilustraciones encuentran paralelos claros en ejemplos tan señalados como la puerta de San Pedro de Moissac¹⁸³, observamos una ligera variación en la formulación gráfica del tema. En éste, los espíritus inmundos entran ya dentro de la boca de los tres seres malignos, destacando la figura humana del Pseudo-profeta que parece

¹⁷⁸ Tolan (2005), p. 83.

¹⁷⁹ Citado por Daniel (1993), p. 49.

¹⁸⁰ Daniel (1993), p. 106- 112, imputación amparada en los falsos milagros que éste simuló. La atribución de estas falsas leyendas estuvieron destinadas tanto a demostrar la falsedad de su profecía como a hacer partícipes de su pecado automáticamente a todo sus correligionarios convencidos por engañosas artimañas, y partícipes de sus pecados como la lujuria, Ducellier (1971), p.192. Sobre estas historias se ha profundizado en la primera parte de este estudio, Capítulo I, apartado 2. 6.

¹⁸¹ Sobre la epilepsia de Mahoma y su encubrimiento en forma de misión profética y la ayuda de un monje hereje, defendidos por numerosos autores hispanos como Marcos de Toledo, Pedro Pascual, Daniel (1993), p. 49-56. Sobre la condición de Falso profeta amparada en los falsos milagros que éste simuló, *Ibidem.*, p. 106- 112.

¹⁸² Eulogio cita varias veces a los espíritus inmundos sin describirlos al condenar el paraíso musulmán como "lupanar et locus obscenis", *Corpus scriptorum muzarabicorum* (ed. 1973), Eulogio de Córdoba, *Memoriale Sanctorum* I, 7, p. 376.

¹⁸³ Mâle (1966), pp. 13-14; Mâle (1958), p. 457; Davy (1964), p. 131. Son muchos los especialistas que consideran las ilustraciones de los Beatos como los difusores de la iconografía que pasar a la piedra en época románica (entre ellos Mâle, Kingsley Porter, Puig i Cadafalch, Schapiro y Grodecki, tal y como señala Sebastián (1994), p. 223). Algunos autores han llegado a sostener que si se hubieran conservado los ricos fondos de manuscritos de los monasterio de Cluny, Moissac o Vézelay podríamos determinar los prototipos del arte románico; *Ibidem.*, p. 274.

vomitara con esfuerzo a la rana, llevándose la mano izquierda al pecho (Fig. 171). Este gesto ha sido señalado por Lange como un signo de identificación del musulmán, como señal de saludo en el mundo islámico y se repite en varias imágenes recogidas en este estudio. Sin embargo, no he hallado testimonios que atestigüen esta práctica y la noción sobre la misma¹⁸⁴.

La evolución del tema ha llevado, por tanto, a que las figuras entren ya en las fauces malignas, como las figuras prosternadas de nuestros canecillos lo hacen en la boca infernal¹⁸⁵. El Beato de Burgo de Osma (de 1086) incluye también esta variación (Fig. 173), apareciendo el ser inmundo dentro de la boca del Pseudo-profeta, que porta un *burnus*, prenda habitual de los musulmanes contemporáneos.

De este modo, la rana pudo servir a los ilustradores de los Beatos para encarnar la postura de prosternación de los musulmanes, considerando la referencia apocalíptica al anfibio como una auténtica profecía que establecía conexiones claras entre los enemigos contemporáneos (esos *infieles* que se prosternaban plegando piernas y alargando brazos) y el Final de los Tiempos anunciado por las Escrituras. La rana sería así una metáfora de los musulmanes idólatras y el Pseudo-profeta una alusión conceptual a Mahoma, referencia que aparece ya implícita en el *Comentario* de Beato de Liébana. Quizá por ello, se observa en diversos Beatos la reiteración de la figura de la rana incluso en ilustraciones de otros pasajes, que sustituye la de las langostas¹⁸⁶. Además, en el mismo Beato de Saint Sever, Williams ha encontrado un claro tema de orientación antiislámica, situándose la inscripción "Ismaelitae" junto la primera de las cuatro bestias de la Visión de Daniel, en referencia a los musulmanes contemporáneos¹⁸⁷. Por otro lado, el primer folio de este manuscrito presenta caracteres cúficos que atestiguan una conciencia sobre el Islam y el uso de sus señas culturales¹⁸⁸.

Por otro lado, la referencia a la adoración de la imagen del Pseudo-profeta ya aparece citada en el *Apocalipsis*, en el momento de caída de la bestia y del Falso profeta:

"Pero la Bestia fue capturada, y con ella el Falso profeta - el que había realizado al servicio de la Bestia las señales con que seducía a los que habían aceptado la marca de la Bestia y a los que adoraban su imagen - los dos fueron arrojados vivos al lago del fuego que arde con azufre" (Apocalipsis 19, 20).

Conviene igualmente profundizar en lo que los espíritus inmundos representan dentro del Nuevo Testamento, donde son frecuentemente citados. Fundamentalmente, los

¹⁸⁴ El tema se discute en el Capítulo IV, apartado 2. 2.

¹⁸⁵ Williams se plantea que, si ya las ilustraciones *standard* de los Beatos contienen ejemplos indiscutibles de orientación antiislámica, la adición de elemento a los mismos refleja de modo más directo la voluntad de darles un significado contemporáneo, Williams (2004), p. 301.

¹⁸⁶ Así ocurre en el Beato de Cardeña, f. 10a (Monasterio de San Pedro de Cardeña), en Beato del Museo Arqueológico Nacional y en el Rylands, f. 130r.

¹⁸⁷ La visión de las cuatro bestias saliendo del mar (Daniel 7) tiene el añadido epigráfico, ausente en los demás Beatos, que identifica la primera de estas bestias con los "Ismaelitas", Williams (2004), p. 299, Beato de Saint-Sever, en f. 51, del s. XI producido en Saint-Sever-sur-l'Adour en Gascoña, actualmente BNF, ms. lat. 8878.

¹⁸⁸ Sénac (2000), p. 36.

espíritus inmundos en la Biblia son una especie de espíritus demoníacos que poseen a los hombres, aunque con frecuencia se convierten en los propios hombres apartados de la doctrina de Cristo. Así, se habla de diferentes poseídos por estos espíritus que se salvan de la posesión demoníaca al encontrarse cerca de Jesús o escuchar su mensaje, describiéndose el poder de Cristo sobre estos, poder que confiere igualmente a sus apóstoles¹⁸⁹. No obstante, el poder del Mesías queda manifiesto también al ser adorado por los propios espíritus inmundos ante sus muestras de divinidad¹⁹⁰. Resulta interesante el pasaje en que Marcos cuenta cómo los espíritus inmundos se apoderan de una piara de puercos entrando en los mismos (Marcos 5, 13), que también pudo ser leído de modo metafórico, si tenemos en cuenta las veces que los musulmanes fueron comparados y relacionados con los cerdos por la tradición polémica latina occidental¹⁹¹. Más consistente resulta la lectura profética de dos citas evangélicas casi idénticas en que se indica que los espíritus inmundos vagan por lugares áridos sin encontrar reposo, noción muy semejante a la existente sobre el pueblo árabe como nómada en su origen, y sobre los beduinos "moradores del desierto"¹⁹²: "Cuando el espíritu inmundo sale del hombre, anda vagando por lugares áridos, en busca de reposo; pero no lo encuentra" (Mateo 12, 43; Lucas 11, 24).

De especial importancia es la segunda y última alusión apocalíptica a los espíritus inmundos que son situados en la Gran Babilonia en el momento de su caída, es decir, en el momento del auténtico y definitivo Triunfo de Cristo, cuando un ángel grita el anuncio: "¡Cayó, cayó la Gran Babilonia! Se ha convertido en morada de demonios, en guarida de toda clase de espíritus inmundos, en guarida de toda clase de aves inmundas y detestables" (Apocalipsis 18, 2). Así, los espíritus inmundos están vinculados con la Babilonia apocalíptica. Conviene, por tanto, analizar las estrechas relaciones entre la Babilonia apocalíptica y el Islam contemporáneo establecidas por el pensamiento medieval, y plasmadas en el arte de los Beatos. Sobre esta base, la interpretación de los espíritus inmundos que emergen del Pseudo-profeta como imagen de los musulmanes idólatras y como origen de la iconografía románica, adquiere completo sentido.

¹⁸⁹ Cristo demuestra el poder de expulsar a estos espíritus en Mateo 10, 1; Marcos 5, 8; 6, 7; 9, 25; Lucas 4, 36; 6, 18; 8, 29; 9, 42; Hechos 5, 16; 8, 7.

¹⁹⁰ Marcos 1, 27; Marcos 3, 11.

¹⁹¹ Tratado en el Capítulo IV, apartado 5. 2.

¹⁹² Encyclopaedia of Islam (2006), "Badw",
http://www.brillonline.nl/subscriber/uid=1524/entry?entry=islam_COM-0083.

2. 5. ACTUALIZACIÓN DEL APOCALIPSIS EN LOS BEATOS: BABILONIA COMO REPRESENTACIÓN DEL ISLAM EN SUS ILUSTRACIONES Y EN EL PENSAMIENTO PLENOMEDIEVAL

La representación de *La Mujer y los Reyes de la Tierra* en diversos Beatos ha sido largamente estudiada y clasificada por los expertos como una ilustración alusiva al poder musulmán mediante una interpretación actualizada del pasaje apocalíptico¹⁹³. Éste describe a la mujer como “Babilonia la grande, la madre de las fornicaciones y las abominaciones de la tierra” (Apocalipsis 17, 5). Juan es trasladado por el ángel al desierto para contemplar a la metafórica Prostituta, encarnación de la ciudad maligna:

"Ven, que te voy a mostrar el juicio de la célebre Ramera, que se sienta sobre grandes aguas, con ella fornicaron los reyes de la tierra, y los habitantes de la tierra se embriagaron con el vino de su prostitución. Me trasladó en espíritu al desierto. Y ví una mujer, sentada sobre una Bestia de color escarlata, cubierta de títulos blasfemos; la Bestia tenía siete cabezas y diez cuernos" (Apocalipsis 17, 1-3).

La representación de este pasaje en diversos Beatos establece relaciones directas entre esa ciudad de la depravación y el Islam contemporáneo. Así lo vemos en el Beato de Fernando I, en cuyo folio 224v la Ramera lleva sobre su cabeza una corona trapezoidal almenada y señalada en su centro por un creciente lunar con las puntas hacia abajo (Fig. 172). La figura se sienta *a la turca* y porta una copa, procediendo ambos elementos de la representación abasí del califa¹⁹⁴. Este modo de sentarse, caracterizado por la posición de las piernas dobladas y en ángulo recto (según se contemplan en escorzo) y, más frecuentemente, como las piernas dobladas y cruzadas, es la que presentan los príncipes y personajes cercanos a la corte en los marfiles hispanomusulmanes, teniendo dichas imágenes una clara función política¹⁹⁵. El arte cristiano demuestra una conciencia sobre este rasgo representativo del oponente religioso desde época temprana, como atestigua el tema mozárabe, permaneciendo esta noción en el s. XIII, pues en las *Cantigas de Santa María* encontramos al califa musulmán caracterizado por esta posición¹⁹⁶. De este modo, la postura, la copa y el creciente lunar permiten referirse al enemigo religioso y formular una

¹⁹³ Sepúlveda González (1979), pp. 139-153, fue la primera en descubrir este proceso de actualización en la imagen; Wright (1995), pp. 190-193, Stierlin (1983), p. 157.

¹⁹⁴ Roux (1982), pp. 83-108. Reiterada en el arte hispanomusulmán desde finales del s. X, Sepúlveda González (1987), Vol. IV, p. 1995. Por otro lado, la ilustración de los Beatos demuestra que el cuarto creciente lunar ya era asimilado al Islam desde el s. X, a diferencia de lo que se indica en diversos estudios sobre el mismo (Nour (1933), pp. 117-346), pues el Beato de Urgell (c. 970) ya presenta a la prostituta apocalíptica con el creciente lunar en su corona, f. 167v, Museo Diocesano de la Seo de Urgell, Lérida, Williams (1994-2003), Vol. III, fig. 70; así como el Beato de Valcavado (c. 970).

¹⁹⁵ Prado-Vilar (1997), pp. 22-23; Postura estudiada e interpretada como símbolo de poder en el arte islámico, Golden (2005), pp. 81-99.

¹⁹⁶ Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Ms. T-1. 1, Cantigas de Santa María del Rey Sabio, Cantiga CLXV, Fernández González (2007), p. 407, fig. 10.

iconografía antiislámica en la ilustración del Beato de Fernando I, mediante la asociación directa entre la Babilonia apocalíptica y las ciudades o estados musulmanes: enemigos inmediatos en los tiempos en que la ilustración fue realizada¹⁹⁷.

Los Padres de la Iglesia y los primeros exegetas vincularon la ciudad del *Apocalipsis* con Roma, enemiga de la Iglesia y del cristianismo en los primeros tiempos, pues el texto de Juan parece escrito con esa idea, siendo una narración que se presta especialmente a una interpretación profética y a ser aplicada al presente¹⁹⁸. La supuesta analogía con la situación de los *dimmies* bajo el poder de Córdoba y especialmente la de los denominados mártires, siguiendo el ejemplo de los primeros mártires, habría llevado a la reinterpretación del *Apocalipsis*, según algunos historiadores. A este respecto, Sepúlveda indica que la adaptación a un nuevo significado es fácilmente comprensible: "las circunstancias en que fue escrito el Apocalipsis para animar a los cristianos ante las pruebas que estaban sufriendo, prometiéndoles el triunfo, se repiten en cierta manera, tanto desde el punto de vista político como religioso, con la invasión musulmana"¹⁹⁹. Para Stierlin, los *dimmies* vivían una situación análoga a la de los cristianos imperiales que no vieron reconocida su religión y estaban sometidos a impuestos específicos, sin ser libres de practicar abiertamente su culto por la prohibición de usar campanas²⁰⁰. Indica además que estuvo prohibido hacer procesiones, construir nuevas iglesias, fundar monasterios, y (según el autor) incluso reedificar los edificios religiosos destruidos por los musulmanes²⁰¹. Aunque su postura resulta un tanto extrema al considerar que la situación de los denominados mártires cordobeses era equivalente a la de los tiempos de Nerón y Domiciano, la deducción de que la situación análoga llevará a una análoga interpretación del *Apocalipsis* resulta acertada: "Or si les grands symboles apocalyptiques représentaient le monde impérial romain dans l'esprit de l'auteur inconnu de l'Apocalypse -la Bête était l'Empire, Babylone représentait Rome, le Dragon figurait les persécuteurs, la Prostituée l'idolâtrie païenne, etc. il n'est guère difficile d'appliquer ces mêmes images à la situation née de l'occupation islamique. Désormais, la Bête, c'est d'abord l'émirat, puis (dés 929) le califat, Babylone, c'est Cordoue, le Faux-Propète symbolise Mahomet, la Prostituée que s'enivre du sang des saints représente la tyrannie que ordonne le martyr des croyants"²⁰².

Por otro lado, la Babilonia apocalíptica fue identificada sistemáticamente con el Islam entre los autores latinos occidentales de tiempos plenomedievales, y geográficamente con la ciudad de El Cairo, en lugar de con la Babilonia mesopotámica situada en Irak. Como ciudad opuesta a la Nueva Jerusalén en el texto evangélico y encarnación de un imperio

¹⁹⁷ Concretamente se ha identificado como representación de Córdoba, Sepúlveda González (1979), pp. 139-153; Wright (1995), pp. 190-193; y Stierlin (1983), p. 157.

¹⁹⁸ Agustín en *La Ciudad de Dios* dice "Babylonia quasi prima Roma; Roma quasi secunda Babylonia", Libro XVIII, cap 2. "Por lo que precede, es indudable que aquí se trata de Roma, el Imperio pagano, que exige la adoración de sí mismo, pero este Imperio se halla representado por el emperador, que así mismo era adorado como representación de la majestad romana", Sepúlveda González (1987), Tomo IV, p. 2209.

¹⁹⁹ Sepúlveda González (1987), Vol. IV, p. 2209.

²⁰⁰ Stierlin (1978), pp. 76.

²⁰¹ *Ibidem.*, p. 81.

²⁰² *Ibidem.*, p. 81. Observaciones similares en Wright (1995), p. 180.

corrupto por la idolatría y la lujuria, Babilonia será indisociable del Islam en el pensamiento eclesiástico.

Los musulmanes fueron designados como caldeos de modo habitual en los textos latinos occidentales²⁰³. Por otro lado, la caída final del Anticristo frente al pueblo de Dios fue un valioso tema de propaganda en el avance peninsular de la cristiandad contra los musulmanes²⁰⁴. Los musulmanes fueron asimilados a Babilonia, tierra de herejes, desde que Álvaro de Córdoba (c. 854) designara a la bestia de diez cuernos como encarnación de los musulmanes y a Mahoma como la del Anticristo²⁰⁵. Para ello recurre a la interpretación alegórica de las Escrituras usando como fuentes la profecía de Daniel (Daniel 7, 23-25) e identificando las cuatro bestias que salen del mar (que significan el Imperio babilónico, el reino de los Medas, el Imperio persa y el de Alejandro) con el Islam²⁰⁶. Una vida de Mahoma circulando en la Península en el s. IX fijaba igualmente la cifra 666 (el número de la bestia apocalíptica) como año de la muerte del Profeta²⁰⁷.

Así, el culto al *Apocalipsis* en los reinos cristianos peninsulares y la proliferación del comentario ilustrado de Beato dependieron en gran medida de la presencia musulmana, pues constituían el anuncio de la victoria sobre el Anticristo, de la destrucción de Babilonia y del triunfo final del pueblo de Dios. Por ello, "La edición de Beato, en un momento en que se afirmaba la resistencia contra el dominio del Islam, poseía un llamamiento profético a la fe y perseverancia de una época de lucha"²⁰⁸.

Los *mappaemundi* de los Beatos de la familia de Gerona sitúa Babilonia en la intersección de las dos ramificaciones del Nilo, identificándose por tanto con El Cairo en lugar de con la ciudad asiática, pues con ese nombre fue conocida la ciudad en Occidente²⁰⁹. También Glaber se refiere a la destrucción del Sepulcro de Jerusalén en 1008 por mandato del rey de Babilonia²¹⁰.

Los reyes *sarracenos* de Zaragoza en la *Historia de Turpín*, Marsilio y su hermano Beligando/ Baligant, son "enviados a España desde Persia por el emir de Babilonia"²¹¹. También el gigante Ferragut, aunque procedente de Siria, había sido enviado por el emir de Babilonia junto a veinte mil turcos²¹². En la *Canción de Roldán* el caudillo musulmán Baligant se convierte en el propio emir de Babilonia²¹³ que viene a la Península para ayudar a su hermano.

²⁰³ Barkai (1984), p. 286; Flori (2003), p. 243; Tolan (2001 a), pp. 260-261.

²⁰⁴ Wright (1995), p. 36.

²⁰⁵ Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Induculus Luminosus*, 21, pp. 139-141; 34, pp. 180-181.

²⁰⁶ *Ibidem.*, p. 66.

²⁰⁷ Wright (1995), p. 36.

²⁰⁸ Franco Mata (2007), p. 139.

²⁰⁹ Sáenz-López Pérez (2006), pp. 294-295; Sobre la identificación de Egipto y del Cairo como Babilonia, Derbes (1995), p. 475. Ya Isidoro de Sevilla, en su comentario del libro de Daniel presenta Babilonia como el reino simbólico de los herejes, mientras en obras de mediados del s. XII como el *Ludus de Antichristo* Babilonia representa a los musulmanes, Derbes (1995), p. 474.

²¹⁰ Glaber (ed. 2004), *Historias del Primer Milenio*, III, 24, pp. 172-173

²¹¹ Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XXI, p. 489.

²¹² *Ibidem.*, Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVII, p. 467.

²¹³ La Canción de Roldán (ed. 2008), CLXXXIX.

También las crónicas de cruzada designan El Cairo bajo el apelativo de Babilonia, con un posible sustrato de esta denominación en el hecho de que la vecina y antigua ciudad de Fustat era conocida por los antiguos como "La Babilonia de Egipto"²¹⁴. En todo caso, el uso de la denominación de Babilonia por los cruzados para designar un centro de poder musulmán cobraba mucho sentido, dado que la Nueva Jerusalén prometida al Final de los Tiempos se identificaba con la Jerusalén terrenal que habían de conquistar²¹⁵. Ante la supuesta destrucción del Santo Sepulcro de Jerusalén por el califa Al-Hakim, éste fue designado como el loco "Nabucodonosor de Babilonia"²¹⁶, noción que tendrá fuerte arraigo y que encontrará su trasposición artística, pues la imagen de Nabucodonosor en los Beatos aparecerá también actualizada, en ocasiones, para referirse al poder musulmán²¹⁷.

Las crónicas de cruzada se refieren a El Cairo y a Egipto como a Babilonia, desde la Primera cruzada²¹⁸ hasta, al menos, la Tercera²¹⁹. También los sermones de incitación a la cruzada se sirvieron del manido símil bíblico. Humberto de Romans (mediados del s. XII) compara a "esos peregrinos" que se van a Oriente y deciden no regresar, con los hijos de Israel que se quedaron en Babilonia sin pretender retornar a Jerusalén²²⁰. Jacobo de Vitry (a finales del s. XII y principios del XIII) cita a Isaías para aludir a la presencia musulmana en Jerusalén sirviéndose del concepto de la ciudad prostituida: "¿Cómo te has tornado ramera, oh ciudad fiel? Llena estuvo de juicio, en ella habitó equidad; mas ahora, homicidas", (Isaías 1, 21)²²¹. Otros sermones recogen pasajes veterotestamentarios relacionando la bíblica Babilonia con el Islam del momento²²². Algunos autores como Gauthier de Compiègne (s. XII) llegaron incluso a situar el sepulcro de Mahoma en la ciudad babilónica de Babel (la original y mesopotámica), convirtiendo la noción de una Meca-Babel en el centro geográfico de un culto execrable antagónico al de Jerusalén²²³. De este modo, la antigua Babilonia fue sistemáticamente relacionada con el Islam en virtud de su alusión al centro del mal y a la capital del poder ilegítimo siguiendo el *Apocalipsis* y a los profetas²²⁴.

²¹⁴ Tolan (1998 a), p. 63, nota 26.

²¹⁵ Wright (1995), p. 36. Para el autor, la recurrencia a estas nociones apocalípticas vinculadas a los lugares envueltos en iniciativas políticas eclesíásticas aparece ya en el pensamiento del papa Alejandro II (1061-1073).

²¹⁶ Landes (1996), pp. 79-80.

²¹⁷ El Anticristo y Nabucodonosor aparecen con indumentaria orientalizante y con rasgos propios de la iconografía sasánida en aras de adaptar el mensaje del *Comentario* de Beato a la lucha antiislámica, usando la Revelación con una función política; Wright (1995), pp. 40-43, ofrece ejemplos procedentes del Beato de Silos y del de Saint Sever.

²¹⁸ *Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. 1924), Décimo relato, 39, pp. 216-217.

²¹⁹ Fletcher (2005), p. 96; tomado de *The Crusade of Richard Lion-Heart*, by Ambroise, trad. de Merton J. Hubert y John L. Lamonte (NY, 1941) vv. 10-267-10.279.

²²⁰ Sermon I, 3, recogido por Costa (2006), pp. 23, 35.

²²¹ Maier (ed. 2000), Jacobo de Vitry, Sermón I, 16, pp. 94-95.

²²² Isaías XIII, 2, Maier, (ed. 2000), Jacobo de Vitry, *Sermón II*, 7, pp. 104-105.

²²³ En su *Otia de Machomete*, Dupont (ed.1977), vv. 1077-1086, p. 226.

²²⁴ Tolan (1998 a), p. 63 así lo indica.

2. 6. LOS MUSULMANES QUE ORAN ANTE EL ÍDOLO DE MAHOMA: UN POSIBLE SUSTRATO LEGENDARIO QUE DIO COHERENCIA A LA ACTUALIZACIÓN DE ESTE PASAJE EN LA ICONOGRAFÍA

Parece así bastante generalizada la comprensión del Pseudo-profeta apocalíptico como una alusión directa a Mahoma en el pensamiento latino occidental, del mismo modo que la bestia y Babilonia fueron vinculados con el Islam. Estos vínculos engendraron iconografías específicas en las ilustraciones de los Beatos donde la referencia a los musulmanes contemporáneos se hizo gráfica. Teniendo en cuenta la actualización de la imagen de la Ramera en las ilustraciones de algunos Beatos (así como la concepción más general de Babilonia como representación emblemática del Islam), y la definición apocalíptica de Babilonia como la ciudad tomada por los espíritus inmundos (Apocalipsis 18, 2), parece justificada la interpretación de la ilustración de los Espíritus inmundos (Figs. 167 a 176) como una nueva actualización de la imagen y de las Escrituras en relación con los musulmanes, máxime cuando se han hallado otras ilustraciones politizadas contra el Islam en los ejemplares reseñados (Gerona, Silos, Fernando I, Saint Sever)²²⁵.

El nexo principal entre la ilustración de los Beatos y la imagen (mental y artística) del musulmán estaría en la postura de plegaria ritual vinculada a la figura de la rana, que tanto se repite en las figuras románicas. La sorprendente similitud entre la postura natural del anfibio y el rezo ritual musulmán debió parecer a ojos de los exegetas como una confirmación más de que Mahoma era el Anticristo anunciado y de que las profecías apocalípticas se referían al momento presente. Por ello, no se trata de una simple elaboración mental politizada y prediseñada, sino probablemente de la creencia sincera en que se estaba asistiendo al cumplimiento de las profecías. La búsqueda de señales en los textos sobre el momento presente fue pormenorizada y la del rezo una de las más acertadas y explotadas a nivel figurativo.

Como se ha señalado, la iconografía de los Beatos de Saint Sever y Burgo de Osma (Figs. 171 y 173) son las más cercanas a los orantes románicos introduciendo su cabeza en las fauces infernales. Pero en estas ilustraciones apocalípticas los espíritus inmundos manaban de la boca del Pseudo-profeta, lo mismo que de la del dragón y de la bestia. Sería preciso, por tanto, contar también con un vínculo entre la oración de los musulmanes (materializada en los prosternados) y la figura del Pseudo-profeta (materializado en la cabeza demoníaca) en el pensamiento teológico del momento, para explicar por qué la ilustración apocalíptica pasó a la piedra.

²²⁵ Además de la imagen de la Prostituta de Babilonia que veíamos aparecer en el Beato de Fernando I, se han señalado identificaciones de los personajes representados en los Beatos con los musulmanes en la figura del jinete árabe y Herodes en el Beato de Gerona, Werckmeister (1997), pp. 101-106; y en la de Nabucodonosor y el Anticristo en diversos Beatos entre los que se cuentan el de Silos y el de Saint Sever, usando la Revelación con una función política; Wright (1995), pp. 40-43. Otros temas antiislámicos en Saint Sever, en la hoja más antigua conservada de los Beatos, contenida en el Monasterio de Silos, y en el Banquete de Baltasar del Beato del Archivo Histórico de Madrid, en Williams (2004), pp. 297-302.

Como se veía al principio de este capítulo, la mayor parte de las referencias a la idolatría de los *sarracenos* en los cantares de gesta y en las crónicas indicaban que los musulmanes se prosternaban ante la estatua de Mahoma o ante su sarcófago flotante. Así, el vínculo entre la figura del prosternado y la imagen del Pseudo-profeta apocalíptico quedaría asumido de modo natural por la confluencia de ambas figuras.

En los cantares de gesta franceses, es frente al ídolo de Mahoma donde los musulmanes se prosternan, como en *Floovant*: “De Mahonz s’aprocha, en vers lui s’umelie”, que encuentra un paralelo muy similar en *Fierabras*²²⁶. En *L’Entree d’Espagne* se indica: “Primer en vont au grant tenple Apolin, Davant Mahons orent et funt enclin”²²⁷. El ídolo de Mahoma es citado como exponente de adoración también en la *Canción de Roldán* y en la *Chanson d’Aiol*²²⁸. En la *Conquête de Jérusalem* una inmensa tropa escolta los ídolos de Mahoma y Tervagant²²⁹.

También los cronistas de cruzadas describen la supuesta estatua de Mahoma que habría presidido el Templo de Jerusalén y el santuario de La Meca, foco cardinal de la plegaria. Foucher de Chartres, cronista de la Primera cruzada, aseguraba que un ídolo de Mahoma había sido colocado en el Templo del Señor por los musulmanes²³⁰. Raúl de Caen (principios del s. XII) indicaba que Tancredo la había visto con sus propios ojos²³¹. Más de un siglo después, se creyó en la destrucción de este ídolo como anuncio del fin del poder musulmán²³². Pero resulta estéril recoger de nuevo los múltiples textos occidentales y de ultramar (como la *Historia Turpini*, diversas crónicas de la Primera cruzada o las homilías para incitar a la lucha contra el Islam), que demuestran la creencia en la adoración del ídolo de Mahoma, pues ya han sido reunidos en la primera parte de este capítulo.

Estos documentos nos hablan de la creencia en la existencia de uno o varios ídolos de Mahoma adorados por los musulmanes, por lo que la imagen del Pseudo-profeta de los Beatos con las ranas saliendo de su boca pudo encarnar, a posteriori, (o permitir la lectura de estas imágenes como) la noción del enemigo prosternado adorando a Mahoma-ídolo. En todo caso, la idea de ídolo del Profeta que incita a reclinarse a los *infieles* se corresponde perfectamente con la imagen de los Beatos. Las fauces gigantes que en la escultura románica tragan a los prosternados, podrían encontrar su origen conceptual y figurativo en el Pseudo-profeta apocalíptico identificado con Mahoma y en su ilustración prerrománica.

²²⁶ Floovant (ed. 1966) vv. 730-735, p. 23; referencias similares en Fierabras (ed. 1966), v. 5172, p. 156.

²²⁷ L’Entrée d’Espagne (ed. 1888), vv. 13.319, Vol. II, pp. 194, 205. Otras referencias similares recogidas por Bancourt (1982) Vol. I, p. 561.

²²⁸ “En Zaragoza ha hecho resonar sus atambores; /A Mahoma llevan a la más alta torre: /No hay pagano que no le rece ni le adore”, Canción de Roldán (ed. 1959), vv. 852-854, p. 57; y en la Chanson d’Aiol (ed. 1877), p. 284.

²²⁹ V. 6006, según Pellat Y. y Ch. (1965), p. 22.

²³⁰ *Historia Hierosolymitana* 26. 9, Strickland (2003), p. 166.

²³¹ Flori (2003), p. 247.

²³² La carta dirigida por un clérigo de Acre (1257) al abad de Saint Albans señalaba que La Meca, su templo y el ídolo de Mahoma acababan de ser destruidos por un rayo, mientras el preceptor del Templo de Jerusalén indicaba que había sucedido durante un terremoto, Daniel (1993), 316.

Queda por saber por qué es de la boca precisamente de donde salen estos espíritus: el *Apocalipsis* lo describe literalmente pero la exégesis tuvo que justificar también este aspecto para convertirlo en una auténtica profecía del poder islámico en el mundo.

2. 7. LA BOCA COMO ORIGEN DEL MAL APOCALÍPTICO Y DEL MAL INTRODUCIDO POR MAHOMA

El propio pasaje apocalíptico habla de que los espíritus inmundos salen de la boca de los tres seres malignos para convocarlos a la batalla del Gran Día de Dios (Apocalipsis, 16, 13-14), es decir, existe ya una asociación lógica entre la boca y la palabra, en este caso, la convocatoria a la batalla final. Más explícito resulta un pasaje anterior (la Adoración del dragón) donde se habla del dragón adorado con idolatría, aludiéndose a su boca de modo emblemático como el verdadero instrumento de su poder maléfico, como origen de "grandezas y blasfemias":

"Y se postraron ante el Dragón, porque había dado el poderío a la Bestia, y se postraron ante la Bestia diciendo: «¿Quién como la Bestia? ¿Y quién puede luchar contra ella?». Le fue dada una boca que profería grandezas y blasfemias, y se le dio poder de actuar durante 42 meses; y ella abrió su boca para blasfemar contra Dios: para blasfemar de su nombre y de su morada y de los que moran en el cielo. Se le concedió hacer la guerra a los santos y vencerlos; se le concedió poderío sobre toda raza, pueblo, lengua y nación. Y la adorarán todos los habitantes de la tierra cuyo nombre no está inscrito, desde la creación del mundo, en el libro de la vida del Cordero degollado" (Apocalipsis 13, 4-8).

Este pasaje refleja una directa asociación entre la idolatría y la boca del ser maligno adorado. La ilustración de esta escena en el Beato de El Escorial (Fig. 18), del s. X, muestra la enigmática relación entre las figuras del dragón y la bestia a través de la boca, pues recibe el mensaje del primero a través de sus fauces y de la lengua con la que le toca, detalle que ya ha llamado la atención de los especialistas²³³.

El propio *Comentario* de Beato de Liébana comienza atribuyendo una particular interpretación a la boca maligna, que se identifica con el pueblo perseguidor de la Iglesia. Así, recoge la siguiente cita apocalíptica que explica de este modo:

*"Entonces la serpiente vomitó de su boca detrás de la mujer como un río de agua, para arrastrarla su corriente, esto es, se refiere al pueblo que persigue a la Iglesia"*²³⁴.

²³³ Stierlin (1978), pp. 65-66. También la lucha contra el mal se focaliza en la boca, es decir, en la predicación, pues Cristo amenaza con luchar con la espada de su boca (Apocalipsis 2, 16).

²³⁴ Beato de Liébana (ed. 1995), *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, Comienza la explicación, 5, 46-54, pp. 52-55. Su cita es del Apocalipsis (12, 15), que en la Biblia de Jerusalén se traduce como dragón.

La relación obvia entre la boca y la predicación, entre la boca y los argumentos que salen de ella, servirían para explicar la consideración de que Mahoma introdujo el mal con esta parte del cuerpo y de los espíritus entrando en la misma como su oyentes. No obstante, las palabras de Álvaro de Córdoba, el cual parece tener una responsabilidad en la tradición polémica antiislámica posterior, resultan aún más explícitas y aplicables a la iconografía que estudiamos, pues utiliza la muy gráfica metáfora de la penetración en el interior de la boca de Mahoma:

“Y en medio de su boca ¿quién entrará? ¿Quién ha profundizado en la astucia e su inicua ley, en su envuelto error y en la cadencia de sus palabras que entremezcló en algunos pasajes de su ley?”.

“El terror de su poder queda claro por evidentes señales para quien se levanta a castigar su mentira y la palabra engañosa de su boca con la venganza severa de la ley”²³⁵.

La boca abierta es la mejor representación gráfica de la palabra maligna. Paulo Álvaro otorga gran poder a ésta quizá por la gran capacidad del Islam para captar seguidores, incluso entre los cristianos de su propio entorno cultural. Tal vez por este temor y por las diarias llamadas a la oración, llega a asegurar:

“Es más, según creo yo, todo lo que se ha dicho preferentemente tratándose de la cabeza de estos perdidos, para los que observan con agudeza, conviene enigmáticamente a un solo miembro, para decirlo con más evidencia, la garganta”²³⁶.

La llamada a la oración también merece pormenorizadas observaciones que se concretan en la boca:

“Lo cual diariamente vociferan en torres humeantes, con enorme y monstruoso vocerío y gestos feroces, relajados los labios y abierta la garganta, como doloridos del estómago y dando voces pregonan como frenéticos, con el fin de proteger a Moazim y al otro dios, al que conoció”²³⁷.

²³⁵ Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Indiculus Luminosus*, 29, pp. 164-165.

²³⁶ *Ibidem.*, *Indiculus Luminosus*, 22, pp. 142-145.

²³⁷ *Ibidem.*, *Indiculus Luminosus*, 25, pp. 150-151; obsérvese que la oración y la llamada a la misma con la boca están aquí asimiladas. Claudio Lange defiende que la iconografía de la cabeza que fagocita al orante representa precisamente al muecín llamando a la oración y atrayendo al idólatra hacia así Lange (2004), pp. 68-73. También resulta llamativo el hecho de que Álvaro parece aquí querer imputar politeísmo a los musulmanes a pesar de su sobrado conocimiento sobre esta religión. Por otro lado, es evidente el impacto psicológico de la llamada a la oración en los cristianos que vivieron bajo poder musulmán y los escritos de Eulogio dan viva muestra de ello, así como diversos autores posteriores, *Apologeticus Martyrum*, Eulogio de Córdoba (ed.1998), 19, p. 202, como se ha tratado en el Capítulo IV, apartado 5. 1.

Las palabras de Álvaro pudieron unirse a los pasajes apocalípticos relativos al poder de la boca de la bestia y de los espíritus inmundos para engendrar la iconografía de las ilustraciones del *Comentario* de Beato, pues si su exégesis fue influyente en la literatura polémica occidental de tiempos románicos, podemos suponer que lo fue mucho más para los monjes ilustradores de estos manuscritos que, *mozárabes* o no, parecen compartir con Paulo Álvaro las preocupaciones y el contexto político, religioso y cultural de modo más cercano. Otro tanto puede decirse de la alusión de Eulogio a la presencia de espíritus inmundos emergiendo de la boca de Mahoma²³⁸.

Cuatro siglos después, el *Poema de Fernán González* (mediados s. XIII) conserva la referencia explícita en su mención de la boca de Mahoma:

“Esto fizo Mafomat, el de la malcreencia
[...]
ca predico por su boca mucha mala sentençia.
Desque ovo Mafomat a todos predicados,
avyan las gentes los [cueres] demudados²³⁹.”

2. 8. ALCANCE DE LAS NOCIONES EXPUESTAS Y CONCLUSIONES SOBRE LA INTERPRETACIÓN DEL TEMA EN LOS BEATOS Y EN EL ROMÁNICO

Según la hipótesis esbozada a lo largo de este capítulo, las ilustraciones del tema de los espíritus inmundos en los Beatos recogidas en las figuras (Figs. 167 a 176), aludían de modo indirecto a Mahoma a través del Pseudo-profeta y a los musulmanes adoradores por medio de las ranas que salían de su boca. La identificación de los musulmanes con los espíritus inmundos adquiriría sentido dentro de la hermenéutica bíblica, tanto por cuestiones escriturarias (los espíritus inmundos habitan en Babilonia según el *Apocalipsis*/ Babilonia se asimila sistemáticamente con el Islam/ los espíritus inmundos salen de la boca del Pseudo-profeta según la narración de Juan/ aquél se identifica con Mahoma) como por correspondencias descriptivas y figurativas: la rana adopta la postura de plegaria musulmana tan denostada por los textos latinos y vinculada a la idolatría, como se ha visto en las referencias recogidas.

A pesar de que el Pseudo-profeta figurado en los Beatos estaba íntimamente relacionado con Mahoma para los ilustradores de estos códices y para quienes los contemplaron (amparados en el propio *Comentario*, que indicaba la presencia del Falso profeta en Jerusalén), como señalaba Á. Franco²⁴⁰, algunos aspectos llevan a matizar estas consideraciones.

²³⁸ Corpus scriptorum muzarabiorum (ed. 1973), Eulogio de Córdoba, *Memoriale Sanctorum* I, 7, p. 376.

²³⁹ Poema Fernán González (ed. 1973) I. Invocación, p. 12, faltan dos renglones en el manuscrito original.

²⁴⁰ Franco Mata (2007), p. 145.

Diversas ilustraciones de este pasaje parecen querer ofrecer una noción genérica e impersonalizada del Falso profeta al triplicar su figura evitando la unicidad. Ya el texto original del monje lebaniego identificaba al Pseudo-profeta apocalíptico con los falsos predicadores y sacerdotes de su tiempo, dando pie con ello a nuevas asociaciones contemporáneas. Pero él identificaba cuatro miembros en esos falsos predicadores²⁴¹ mientras las ilustraciones sólo ofrecen tres. Vemos cómo los Beatos que presentan una imagen más cercana del tema románico, los de Saint Sever y Osma, muestran un único Pseudo-profeta (Figs. 171 y 173). También el Beato de Madrid de mediados del s. X muestra un único personaje (Fig. 176). Por su parte, el Beato de Gerona presenta tres figuras, pero la primera muestra una gran desproporción facial y fealdad mientras las otras dos parecen observar la escena, pudiéndose tratar de Juan y el ángel de no ser porque portan nimbo crucífero y están desprovistas de alas (Fig. 167). La presencia del Mesías como contrafigura del Pseudo-profeta tendría sentido, pero su duplicidad impide que se trate de éste. La mayoría de las ilustraciones del pasaje en los Beatos establecen una diferencia sutil entre los tres pseudo-profetas. Así, el Beato de Silos presenta a dos señalando hacia el que se sitúa frente al espíritu inmundo (Fig. 170), tratándose probablemente de Juan y del ángel (pero sin alas...), lo mismo que en el Beato de Valladolid (Fig. 174). El Beato de Turín, ya tardío (del primer cuarto del s. XII) muestra a tres figuras muy diferenciadas: mientras el Pseudo-profeta está barbado y calzado, las otras dos se alejan y comentan descalzas (Fig. 175). Sólo el Beato de Fernando I (Fig. 169) muestra tres figuras idénticas en gesto similar.

La multiplicidad del Falso profeta no elimina de modo taxativo una alusión conceptual e indirecta al profeta del Islam en la primera de las tres figuras. Los autores mozárabes designaban a Mahoma de modo eufemístico, evitando pronunciar su nombre con una actitud casi supersticiosa, que podría estar reproducida a un nivel figurativo en las ilustraciones que eluden una identificación precisa.

En todo caso, contamos con tres Beatos que presentan un único Pseudo-profeta²⁴² y en dos de ellos éste fagocita los espíritus inmundos. Sería necesario realizar un estudio exhaustivo de cada uno de estos códices para entender sus matices y conmutaciones, y para analizar si la variación numérica del Pseudo-profeta guarda alguna relación con la voluntad de aludir a Mahoma. En todo caso, no puede hablarse de la imagen misma de Mahoma, de su retrato o representación figurada, sino de una alusión conceptual al mismo. La falta de caracterización particular (Salvo en Burgo de Osma donde ésta es muy notable con el *burnus*) así lo demanda. No obstante, la multiplicación del Falso profeta no impide que este fuera percibido como Mahoma o como su premonición, si atendemos a las fuentes textuales recogidas. Por otro lado, su representación figurada de modo metafórico e

²⁴¹ Estos son el hereje, el cismático, el supersticioso y el hipócrita; Beato de Liébana (ed. 1995), *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, Comienza la explicación, 5, vv. 175-202, pp. 58-59.

²⁴² Como se ha visto en el de Saint Sever (Fig. 171), en Osma (Fig. 173); en el de Madrid 14-1 (Fig. 176), f. 135v; a los que se puede unir el de Turin, (Fig. 175), donde el Pseudo-profeta se distingue fuertemente de dos personajes que comentan la escena.

indirecto no impide una alusión más clara a los musulmanes prosternados contemporáneos en los espíritus inmundos.

La prosternación de los musulmanes ante la Kaaba, Mahoma o su ídolo, divulgada por narraciones de múltiples naturalezas, vendría a consolidar el vínculo entre prosternación y Pseudo-profeta, por lo que ésta fue elegida como fórmula más acertada para pasar a la piedra la idea de los musulmanes idólatras, de su culto como denostable. Éste sería el sustrato teórico que llevó a los monjes responsables de los programas románicos, quizá los de Cluny, a generar el prototipo iconográfico del prosternado que surge de las fauces bestiales. Sin embargo, resulta difícil asumir que un juego de asociaciones bíblicas y eruditas tan sutil y complejo llegara a los fieles iletrados a través de los canecillos románicos, pues éstos no hicieron sino simplificar y sintetizar nociones fácilmente reductibles a la contraposición de contrarios. Además, la falta de conocimiento generalizado sobre la condición de profeta de Mahoma, aunque probable en tierras hispanas lo fue menos en las francas (como atestiguan los cantares de gesta franceses que citan a Mahoma entre uno de los varios dioses *sarracenos*²⁴³), de donde la iconografía románica llegó, hace muy difícil que la cabeza monstruosa se identificara popularmente con Mahoma idolatrado, propagador de un mensaje herético.

Pero esta noción intervino, sin duda, en el salto de la escena ilustrada y erudita de los Beatos a la imagen popular y de masas de la escultura, dado que fue ideada por el clero y divulgada con homogeneidad²⁴⁴. De este modo, la imagen monumental conservaría la referencia al musulmán, popularmente conocido como idólatra prosternado, mientras la cabeza monstruosa remitiría de modo más genérico a la bestia apocalíptica o al infierno, a la condenación de los enemigos de la fe, en definitiva. Para los monjes que idearon el tema escultórico del prosternado fagocitado por la cabeza monstruosa no representaría un problema la confluencia de la noción de las fauces como las del Pseudo-profeta (reminiscencia de los Beatos que fueron sustrato de las mismas) y la del infierno a un mismo tiempo: esta duplicidad las hacía más completas y ricas en su exégesis.

Así, la posible referencia erudita de estas imágenes a Mahoma concebido como la propia boca del infierno, habría permitido sintetizar eficazmente numerosas nociones asociadas al enemigo religioso. Mahoma/ Pseudo-profeta, divulgador de un falso mensaje con su boca monstruosa, ídolo incitador de prosternación... podrían así confluir en estas cabezas bestiales como un mensaje latente, frente al patente de la puerta del infierno o de la bestia que fagocita almas. Esta polisemia como sustrato habría derivado en la idea más simple y evidente de la doctrina musulmana como camino a la condenación eterna, permitiendo inscribir estas imágenes en una dimensión escatológica y apocalíptica. Así, el tema esculpido conservó su aspecto escatológico y, por tanto, parte de la esencia de la imagen de los Beatos que se sitúa en el origen de esta iconografía.

²⁴³ Pellat Y. y Ch. (1965), p. 17. Sobre el politeísmo atribuido a los musulmanes ver el apartado 3. 2. e. de este capítulo.

²⁴⁴ Como se defiende en los postulados teóricos de esta tesis doctoral y en las observaciones relativas al simbolismo del arte románico y su capacidad para divulgar la ideología antiislámica, Capítulo I, apartado 3.

La totalidad de estas nociones sólo pudieron ser visibles para hombres cultos e implicados en la refutación y en el combate doctrinal antiislámico. Mientras la imagen de las figuras prosternadas románicas sí pudo ser identificada popularmente como el musulmán idólatra, la cabeza deglutoria sería simplemente comprendida por el común de los fieles como la puerta del infierno y como el indicador de la condena eterna de los enemigos religiosos.

La génesis de este tema y sus antecedentes en los Beatos permiten igualmente reflexionar sobre el nacimiento de la imagen del infierno como unas fauces, divulgada enormemente en Juicios Finales, ménsulas de acceso a iglesias, capiteles y canecillos. El sustrato apocalíptico y las atribuciones simbólicas a la boca de la bestia tuvieron, sin duda, más responsabilidad que el *Libro de Job* en la formación del concepto de morada infernal como unas fauces que devoran a los condenados²⁴⁵. La ilustración en estos manuscritos de los espíritus inmundos emergiendo de las fauces de la bestia, del dragón y el Pseudo-profeta, constituye un antecedente figurativo del infierno románico y pudo contribuir en la génesis de dicha iconografía, que vendría a sumarse a la noción del condenado pereciendo en las fauces del león²⁴⁶.

2. 9. OTROS TEMAS RELACIONADOS CON LOS ESPÍRITUS INMUNDOS Y LA PROSTERNACIÓN

Otras imágenes incluyen la figura del prosternado o la de la rana, presentando mensajes muy difíciles de descifrar. Por su condición de *unicum* y por el carácter especulativo e hipotético de las interpretaciones que ofreceré de ellos, han sido situados en este apartado. La primera de estas imágenes es la correspondiente a la clave de la arquivolta de la puerta de la iglesia coruñesa de Cambre (Fig. 177). La arquivolta, aparece toda ella recorrida de figuras bestiales atrapadas por un toro, elemento éste alusivo a su condenación²⁴⁷. Las figuras de la clave también aparecen atravesadas por este elemento,

²⁴⁵ Baschet excluye el Nuevo Testamento como origen de este tema, indicando que existen sólo vagas ideas aproximadas al motivo en Mateo (Mateo 25, 30, que habla de las tinieblas donde el dragón "será el llanto y el rechinar de dientes") y en el *Apocalipsis* (20, 1-2, cuando el ángel baja del abismo y domina al dragón y la Serpiente antigua), Baschet (1993), p. 239. Ningún texto constituye la clave de la imagen para el autor, siendo el tema románico "une mise en oeuvre différente des thèmes repérés dans les textes" *Ibidem.*, p. 241. El autor señala que sólo hay fuentes que hablan del condenado cayendo en las fauces del león, siendo la trasposición al infierno un simple cambio de escala, *Ibidem.*, pp. 240-241.

²⁴⁶ Para Baschet el asunto figurativo habría surgido espontáneamente, sin antecedentes en otros temas iconográficos, como una síntesis simbólica elaborada en la propia imagen, que enuncia una metáfora por la que se traspone la deglución del condenado por el león al infierno mismo: "l'enfer est aussi terrible, aussi avide, aussi menaçant que le monstre qui la représente", Baschet (1993), p. 243. Añade que esta formulación simbólica en la imagen destaca por el hecho de que no se refiere a la propia realidad del infierno, como es habitual en la imagen medieval por su carácter alegórico, igual que la paloma nunca se tomaría por el auténtico Espíritu Santo. Este carácter de la imagen medieval permite, para el autor, eludir la necesidad de la búsqueda de una descripción del mismo infierno para explicar la representación.

²⁴⁷ Moralejo Álvarez (1988/2004), p. 317; Sebastián (1994), p. 317.

razón por la cual se declaran negativas, a diferencia de otros casos donde la clave del arco presenta personajes de valencia positiva. Se trata de una figura masculina y barbada, sedente y flanqueada por dos leones en prosternación. Estas fieras asociadas al personaje sedente pueden contener ciertas reminiscencias de la muy antigua iconografía del trono de Salomón sobre dos leones (que en el románico aparece asociada a figuras negativas y positivas) o del antiguo principio oriental de los leones guardianes en simetría, ambos elementos presentes en la iconografía hispanomusulmana²⁴⁸. La figura central es un tanto intrigante, pues cruza las piernas de modo llamativo, recordando la posición *a la turca*, porta un libro abierto en su regazo y se lleva las manos a la garganta. Este último gesto resulta menos inaccesible, pues es el que adopta tantas veces la figura de Adán en alusión al atragantamiento del fruto prohibido²⁴⁹. Se trata, pues, de una referencia a su condición de pecador, y quizá de lujurioso. Es en época románica cuando el pecado de Adán y Eva empieza a entenderse como pecado de la carne en lugar del de orgullo y desobediencia, conforme al concepto enunciado por San Pablo y por San Agustín, que cristalizaría en tiempos plenomedievales²⁵⁰. La presencia del libro con connotaciones negativas no resulta ajena a la iconografía románica, pues aparece frecuentemente en canecillos bestiales o caracterizados por gesticulaciones excesivas²⁵¹. No resulta difícil suponer que ese libro asociado a un personaje tan negativo sea una representación antitética de la Biblia, la contrafigura del Libro Sagrado y, por qué no, del Corán. La confluencia de los animales prosternados, las piernas cruzadas, el gesto de pecador lujurioso, el toro que recorre la arquivolta y el libro en el regazo del personaje permiten especular con la posible identidad del Pseudo-profeta de este condenado que preside la portada.

La rana participará de algunas escenas románicas conservando reminiscencias evidentes de los espíritus inmundos apocalípticos. Así, en el infierno del tímpano de Sainte Foy de Conques, la vemos aparecer dos veces. Una de ellas, se dispone de perfil dirigiéndose hacia una misteriosa figura tumbada, de la que emerge un inmenso Satán que preside esta morada integrada por variopintas torturas (Fig. 178). La segunda rana está peor conservada y aparece en el extremo derecho del infierno, en su lugar más profundo e ígneo, mostrando una rana desde la perspectiva cenital que caracterizaba a los espíritus inmundos de los Beatos (Fig. 179). Los espíritus inmundos, en tanto que demonios en la Biblia y figuras presentes en el *Apocalipsis*, hacen aquí su aparición en el infierno de modo completamente coherente. Sin embargo, la figura central a la que se dirige la primera rana (Fig. 178) resulta muy misteriosa y apenas ha sido interpretada por la historiografía. El gran Satán arraiga sus garras en él, como emergiendo del mismo. El personaje tumbado, interpretado como un simple condenado, como el perezoso, o bien completamente

²⁴⁸ Grabar (1954), pp. 7-52.

²⁴⁹ Lojendio y Rodríguez (1995), Vol. II, p. 160.

²⁵⁰ Nuño González (2006), p. 198, sigue a Le Goff y a Troung en esta afirmación.

²⁵¹ En el trabajo de campo llevado a cabo para este estudio, se han encontrado figuras negativas con libro (por su monstruosidad, gestualidad o atuendo islamizante) en Arlanzón (Burgos), Barahona del Fresno, Duratón, La Cuesta, Madrona, Sotillo y Sepúlveda (Segovia); en Matalbaniega, Nogales de Pisuerga y Revilla de Santullán (Palencia); en Montejo de Tiermes y San Esteban de Gormaz (Soria) y en San Julián de Astureses (Oviedo).

silenciado por los estudiosos²⁵², recuerda a la iconografía del Árbol de Jesé, donde se expone la genealogía humana de Cristo originada en diversos personajes del Antiguo Testamento y particularmente en Jesé, que aparece yacente de igual manera como origen del árbol que arraiga en su cuerpo²⁵³. Podría tratarse aquí de una contrafigura de Jesé como personaje originario del mal o del Anticristo, entrando en juego identificaciones como la de ángel caído (que se corresponde más con la figura superior del gran Satán), la del Pseudo-profeta y hasta Ismael, si atendemos a las implicaciones que contiene la iconografía de la rana demoníaca. La iconografía de Jesé se basa en un pasaje de Isaías, que aparece recogida en la representación de este profeta en el transepto norte del claustro de la misma abadía de Conques, donde Isaías es identificado por una filacteria que contiene su profecía de la vara, "Y saldrá una vara del tronco de Isaí, y un vástago retoñará de sus raíces" (Isaías 11, 1), es decir de Jesé, padre de David. Ya existe un tema románico que se manifiesta como la contrafigura del árbol de Jesé: se trata de la *radix peccati*²⁵⁴.

Por otro lado, la iconografía de esta abadía francesa no es ajena a los asuntos políticos contemporáneos. Un capitel de su interior con dos caballeros enfrentados ante una figura central, contiene el mensaje de la Paz de Dios expresado por Urbano II en Clermont, que pedía a los cristianos que dejaran de luchar entre sí para concentrar sus esfuerzos contra el Islam²⁵⁵. Además, el paraíso del tímpano incluye la figura de Carlomagno, mientras en el lado opuesto del infierno vemos otra figura que ha sido interpretada como *antipapa*: un personaje vestido con capa dorada al que el diablo arranca una "ridícula" tiara²⁵⁶. Algunos autores han llegado relacionar la gran cruz que preside el tímpano con la llegada de una reliquia de la *Vera Crucis* a la abadía de Conques en 1100 por medio de las cruzadas²⁵⁷. El infierno contiene además diversas armas guerreras asociadas a los musulmanes como el arco, la maza y el hacha, esgrimida esta última por un demonio tocado con turbante²⁵⁸. El pasaje apocalíptico del Juicio Final aquí representado habla de la presencia del diablo, de la bestia y del Falso profeta:

²⁵² Seguret (1995), p. 98.

²⁵³ La primera representación conocida del Árbol de Jesé se encuentra en el evangelario de la coronación del rey Vratislas procedente de Visherad datado en 1085-1086 (Praga, Biblioteca universitaria, Ms. XIV, A, 13, fol. 4v), Wirth (1999), p. 417. El tema toma un nuevo punto de partida en Borgoña a principios del s. XII, como en la Biblia de Saint Bénigne de Dijon (Biblioteca pública, ms. 2, fol. 148r y 406 r), donde se expone una generación carnal bendita por el Espíritu Santo, asimilando la descendencia al tallo (de explícito contenido sexual) del patriarca conforme a una metáfora bíblica habitual: la asimilación según San Ambrosio de la Virgen al tallo de Aaron permite un paralelismo entre el nacimiento de Eva y el de la Nueva Eva, *Ibidem.*, pp. 417-419.

²⁵⁴ Tema bíblico y exergético que representa un gran árbol del que se ramifican los pecados, presente en el mosaico pavimental de Otranto de 1163-1165, Castiñeiras González (2006), p. 135.

²⁵⁵ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp. 20-22; Sobre la Paz de Dios, Barthélemy (2005), pp. 678-679, algunos como Foucher de Chartres de lamentaban de la rivalidad entre cristianos mientras existía la inminente amenaza del Islam, aunque la paz de Dios tuvo otras causas además de ésta.

²⁵⁶ Seguret (1995), p. 94, el autor lo interpreta como una figuración de la querella de las Investiduras que acabaría con el tratado de Worms de 1122.

²⁵⁷ Curzi (2007 a), p. 133., esculpido pocos años después de esta fecha, el programa pudo estar así teñido de un cierto vínculo con la campaña antiislámica acentuado por la presencia de Carlomagno entre los bienaventurados.

²⁵⁸ Como se ha visto en el Capítulo II, apartados 2. 5. y 2. 6.; y en el Capítulo III, apartado 2.

"Cuando se terminen los mil años, será Satanás soltado de su prisión y saldrá a seducir a las naciones de los cuatro extremos de la tierra, a Gog y a Magog, y a reunirlos para la guerra, numerosos como la arena del mar]...[Y el Diablo, su seductor, fue arrojado al lago de fuego y azufre, donde están también la Bestia y el Falso profeta, y serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos" (Apocalipsis 20, 7-10).

La idea del árbol arraigando de un personaje negativo no sería nueva en la iconografía medieval, pues aparece vinculado a la figura de Nabucodonosor en el *Liber Floridus* (c. 1120), que se dispone tumbado del mismo modo durante su sueño²⁵⁹.

Por otro lado, la rana es acompañamiento habitual en la famosa imagen de la lujuria, la *Femme aux Serpents*, donde la mujer desnuda es atacada en sus pechos y genitales por serpientes y ranas (Fig. 180). La presencia de la rana en esta iconografía ha sido atribuida precisamente al pasaje apocalíptico de los espíritus inmundos²⁶⁰, lo cual, a su vez, ha dado pie a Moralejo para identificar como estos seres apocalípticos a las ranas del Zodiaco de la Puerta del Cordero de San Isidoro de León²⁶¹.

La rana aparece en dos signos zodiacales de esta portada. Como se ha recogido anteriormente, Seraffín Moralejo llevó a acabo un exhaustivo análisis de este Zodiaco leonés, poniéndolo en relación con el trabajo de Williams, que interpretaba el tímpano en clave antiislámica a raíz de la figura de Ismael con turbante que dirigía su arco hacia el Cordero²⁶². De este modo, considera el Zodiaco leonés como el reflejo del rechazo de las jerarquías eclesiásticas hacia la astronomía y astrología árabe, que ejercía influencia en el mundo cristiano, constituyendo una especie de trasposición de la polémica antiislámica del tímpano al plano científico²⁶³. Así, gran parte de los signos zodiacales de esta portada contienen mensajes fuertemente negativos materializados en las serpientes y ranas que los acompañan. Sorprende la figura de Tauro, figurada por una cabeza de toro colocada sobre dos piernas (¿humanas?) completamente plegadas (Fig. 181). La imagen llama la atención sobre el brusco pliegue de las piernas, que parecen permanecer de ese modo por la sujeción llevada a cabo por los dos personajes que emergen detrás. Estas patitas plegadas bajo la cabeza bovina son idénticas a las citadas bajo la figura del joven Pelayo de la misma portada (Fig. 97), y ambas pueden contener una alusión a gesto de rezo musulmán, representando el buey una alusión al Becerro de oro y a los ritos paganos. La figura de Leo se encarna en un león atacado por serpientes y acompañado por dos ranas (Fig. 182), que

²⁵⁹ Wright, p. 72, fig. 15, *Liber Floridus*, f. 232v. Nabucodonosor es una figura alusiva al Islam en algunos Beatos, *Ibidem.*, pp. 40-43.

²⁶⁰ Deonna (1958), p. 53, nota 18.

²⁶¹ Moralejo Álvarez (1977/2004), p. 124.

²⁶² *Ibidem.*, pp. 189-199; Williams (1977), pp. 3-14, analizada en el Capítulo III, apartado 2.

²⁶³ Indica que la polémica antiislámica que inspiraba la iconografía del tímpano, reaparece sobre este en un plano "científico", siendo este zodiaco "l'exposition de la loi de la Grâce à opposer au fatalisme cosmique, aux prétendues lois de la nature, de la science «agarienne» ou «ismaélite»" Moralejo Álvarez (1976/2004), p. 128.

el propio Moralejo relaciona con los espíritus inmundos apocalípticos²⁶⁴. Idéntica postura de prosternación a la de la rana, mantiene la figura de Escorpio, que aparece junto al Sagitario (Fig. 183). La postura orante de esta figura, el carácter antiislámico del Zodiaco leonés y la presencia de espíritus inmundos permiten sugerir aquí la alusión a la postura de rezo ritual del enemigo religioso.

3. EL ESPINARIO Y LOS SUPUESTOS ÍDOLOS MUSULMANES. REFLEXIONES SOBRE LA PERCEPCIÓN E IMITACIÓN DEL ARTE ISLÁMICO

3. 1. EL ESPINARIO (*SPINARIO*) COMO ÍDOLO DE LOS INFIELES

La figura de un personaje que apoya una de sus piernas en la rodilla opuesta para sacarse una espina del pie es otra imagen muy reiterada en el arte románico y conserva cierta relación con el concepto medieval de idolatría. Se trata de una representación que repite el prototipo clásico del *Spinario*, pero lo transforma en una representación grotesca de inmensos genitales.

El *Spinario* de bronce helenístico, conservado hoy en los Museos Capitolinos de Roma (Fig. 184) fue una figura muy popular entre los autores latinos medievales, y exponente de una cierta fascinación, a pesar de la continua condena de ese "ídolo" que dejaba ver su órgano sexual a través de un gesto cotidiano y aparentemente inocente²⁶⁵. Desde los escritos de San Jerónimo, la exégesis bíblica evocaba con frecuencia un ídolo fálico que los hebreos habrían tomado prestado de los madianitas: Belfegor. Los exegetas medievales siguieron esta concepción, asimilándolo al Príapo de los romanos²⁶⁶. Y como Príapo (dios fálico de la fertilidad en la Antigüedad romana²⁶⁷) fue tenido en la Edad Media el *Spinario*.

San Isidoro de Sevilla, cuyas *Etimologías* fueron copiadas sistemáticamente en toda Europa, establece las conexiones que servirán a la exégesis posterior al describir esta divinidad babilonia (asiria) como ídolo asumido por los africanos, griegos y romanos debido a sus grandes genitales. Los nombres que le atribuye (Bel, Bal, Baal del monte Phegor y Príapo) son los que se asociarían al espinario en textos medievales posteriores y que permitirían vincularlo con la idolatría de judíos y musulmanes, mediante las referencias bíblicas a Moab. El texto del hispalense reza así:

²⁶⁴ *Ibidem.*, p. 124. Según el autor, el león estaría aquí dotado de una significación positiva y mesiánica, al aparecer luchando contra serpientes y ranas.

²⁶⁵ La popularidad de la estatua helenística, que fue repetida en el arte románico de toda Europa, es lo que explica, para algunos autores, que nunca fuera destruida, conservada quizá como muestra ejemplar de ídolo pagano, Wirth (1999), p. 268.

²⁶⁶ *Ibidem.*, p. 267.

²⁶⁷ Aghion, Barbillon y Lissarrague (1997), p. 295.

"Bel es el ídolo Babilonio que se interpreta "viejo". En efecto, este fue Belus, el padre de Nino, primer rey de los asirios, al que algunos llaman Saturno, y este nombre después fue venerado y tomado entre los asirios y los africanos. Por este motivo, también en lengua púnica, dios se dice Bal. Tomado por los asirios, Bel, por cierta razón relacionada con sus sacrificios, es llamado también Sarturno y Sol. De hecho, era el ídolo de Moab, llamado Baal del monte Phegor, que los latinos llaman Príapo, dios de los campos. Fue, de hecho, de Lampsaco, ciudad de Hellesponto, de donde fue expulsado, y por causa de la grandeza de su miembro viril los griegos lo introdujeron entre sus dioses como dios de los campos, por lo cual se dice también que se trata de la divinidad de los campos propiciando su fertilidad"²⁶⁸.

Las noticias más completas sobre la estatua del espinario llamado Príapo vienen de la pluma del maestro Gregorio que escribió una guía de Roma hacia 1200, *De Mirabilibus Urbis Romae*²⁶⁹. La escultura del joven de la espina se define en ésta como "De ridiculosos simulachro Priapi", una estatua de bronce ridícula, a la que se identifica como Príapo. El texto sugiere que la posición del personaje con la pierna levantada tenía como fin el proporcionar la visión de sus descomunales órganos sexuales (según el autor) al espectador situado bajo la columna que le servía de pedestal²⁷⁰. La identificación de Príapo con un ídolo de los judíos en tratados de disputa (algunos anteriores a esa guía) contra esta religión, amparada en reinterpretaciones bíblicas, sería responsable de su reiteración en el arte románico, según indican diversos historiadores del arte²⁷¹.

²⁶⁸ Traducción amablemente realizada por Michelina de Cesare, cuya ayuda quiero agradecer aquí. Isidori Hispalensis Episcopi (ed. 1966) *Etymologiarvm sive Originvm*, VIII, XI, 23-25: "Bel idoloum Babylonium est, quod interpretatur vetus. Fuit enim hic Belus pater Nini, primus rex Assyriorum, quem quidam Saturnum appellant; quod nomen et apud Assyrios et apud Afros postea cultum est, unde et lingua Punica Bal deus dicitur. Apud Assyrios autem Bel vocatur quadam sacrorum suorum ratione et Saturnus et Sol. Belphegor interpretatur simulacrum ignominiae. Idolum enim fuit Moab, cognomento Baal, super montem Phegor, quem Latini Priapum vocant, deum hortorum. Fuit autem de Lampsaco civitate Hellespenti, de qua pulsus est; et propter virilis membri magnitudinem in numero deorum suorum eum Graeci transtulerunt, et in numen sacrauerunt hortorum; unde et dicitur praesse hortis propter eorum fecunditatem".

²⁶⁹ Gregorio era un viajero inglés, el texto se conserva en un manuscrito único de en Cambridge, sin datar pero considerado del primer tercio del s. XIII, *De Mirabilibus Urbis Romae* (ed. 1997), Introducción C. Nardella, p. 26. A no confundir con el *Mirabilia Urbis Romae*, obra anónima ligeramente anterior (c. 1142) cuya autor está poco claro, aunque se ha especulado con la del canónigo Benedicto o bien Martino Polono, *Mirabilia Urbis Romae* (ed. 1930), pp. XI-XII según la introducción de la editora I. Ferrante. Otros atribuyen esta última con mayor seguridad al canónigo Benedicto, *De Mirabilibus Urbis Romae* (ed. 1997), Introducción p. 26.

²⁷⁰ "Est etiam aliud eneam simulachrum, valde ridiculosum, quod Priapum dicunt. Qui dimisso capite velud spinam calcitans educturus de pede, asperam lesionem patientis speciem representat. Cui si [dimisso capite velut] quid agat exploraturus suspexeris mire magnitudinis virilia videbis" *De Mirabilibus Urbis Romae* (ed. 1997), VII, pp. 154-155. Moralejo data *De Mirabilibus Urbis Romae* en c. 1200, Moralejo Álvarez (1981/ 2004), p. 192.

²⁷¹ Moralejo Álvarez (1981/ 2004), p. 191, lo define como "el ídolo por excelencia". Wirth (1999), p. 267; Camille (2000), pp. 103-104.

3. 1. a. EL ESPINARIO ROMÁNICO, UN ÍDOLO JUDÍO

La polémica occidental antijudía habla de la presencia de un ídolo fálico en el Templo adorado por éstos en sus primeros tiempos. La acusación venía a colación de la reiterada censura hacia la representación de Cristo desnudo en la cruz realizada por judíos y musulmanes. Así, el benedictino Gilberto de Nogent indicaba a principios del s. XII:

"Vous pouvez bien rire que nous adorons Jésus, défait et exsangue comme un homme sur le gibet, mais on sait bien que vos parentes furent plus certainement ridicules en adorant Belphégor, à savoir Priape, une idole en érection"²⁷².

Otro benedictino, Ruperto de Deutz, citaba el Salmo 115 contra la idolatría en su tratado antijudío de la misma época, señalando a colación de este ídolo fálico "Que los que fabrican ídolos adquieran su misma forma"²⁷³. El monje indica al judío con quien entabla diálogo, que así sus padres:

"cuando adoraban a Belphégor, es decir, al muy feo Priapo, se convirtieron en parecidos a él fornicando con las mujeres, siguiendo el ejemplo de Priapo del que sabemos que fue un gran fornicador"²⁷⁴.

También la discusión de Gilberto de Nogent sobre la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios (Génesis 1, 26) es parcialmente significativa para la concepción de los infieles a imagen y semejanza de sus falsos dioses²⁷⁵.

Por su parte, el célebre viajero judío Benjamín de Tudela, que visitó Roma entre 1165 y 1167, señalaba la estatua como "un ídolo visible y reconocido por todos", identificándola con Absalón, hijo de David en su *Libro de viajes* de 1173²⁷⁶. Este Absalón resulta muy negativo en el Antiguo Testamento, pues profana Israel violando a su hermana (Samuel 13, 1-14). No obstante, la concepción de Belfegor como el Priapo hebreo resulta generalizada, siguiendo la identificación formulada ya por los primeros padres²⁷⁷.

En el viejo Testamento, Belfegor es el nombre que se da al Baal del Monte Fagor, divinidad de culto madianita que el pueblo de Israel llega a adorar al mezclarse con los moabitas (Números 25, 1-5). La reiterada referencia a Priapo en el pensamiento eclesiástico plenomedieval como figura derivada del Belfegor adorado por los judíos, apunta a la identificación de la imagen románica con el ídolo de los judíos o, incluso, con

²⁷² Traducido del latín y citado por Wirth (1999), p. 267.

²⁷³ *Dialogus inter Christianos et Judeos* col. 604 y ss, recogido en *Ibidem.*, p. 267. También el judío del diálogo se sirve del mismo Salmo para debatir con Ruperto, indicando que los cristianos se han de transformar en la madera de la cruz. Este Salmo 115 (113 B, 8), por el cual los adoradores de los ídolos se tornan idénticos a éstos es muy usado por los tratados de polémica antijudía de modo sistemático, y se encuentra en diversos autores en los siglos XII y XIII; tres ejemplos en Schmitt (1992), pp. 248, 253.

²⁷⁴ *Dialogus inter Christianos et Judeos* col. 604 y ss, Wirth (1999), p. 267.

²⁷⁵ Guilbert Nogent, *Moralia in Genesina* col. 55 y sgg; *Ibidem.*, p. 270.

²⁷⁶ Según Camille (2000), pp. 103-104.

²⁷⁷ Los escritos de San Jerónimo y Rufino así lo indican, según Davidson (1971), p. 74.

los propios judíos, conforme al silogismo bíblico citado por Ruperto de Deutz según el cual los que adoran ídolos se tornan como ellos.

La historiografía del arte coincide, por tanto, en que el espinario fue reiterado en los siglos XII y XIII con fuerte carga negativa de acuerdo con la "calificación de el ídolo por excelencia de la que se hizo acreedor este modelo"²⁷⁸. La imagen ha sido así calificada como la expresión arqueológica más "correcta" de un ídolo en la Edad Media, tanto pagana como judía²⁷⁹.

De esta noción, se derivó sin duda la ilustración del Leccionario otoniano procedente de Salzburgo²⁸⁰ (c. 1050) donde la Virgen María es presentada en el templo judío situándose en éste a dos espinarios sobre sendas columnas (Figs. 185 y 186). De nuevo aquí vemos a la imagen artística adelantarse a los textos en su capacidad de formular contenidos de polémica religiosa.

Sin embargo, existen razones para que la imagen fuera comprendida en el contexto hispano como un ídolo musulmán, siendo los *sarracenos* los idólatras por excelencia de tiempos románicos, como se ha ido viendo a lo largo de este capítulo. Cabe comprender los espinarios como ídolos comunes a judíos y musulmanes, y también como alusivos a estos últimos de acuerdo con los aspectos figurativos y simbólicos que se superponen en la imagen del espinario.

3. 1. b. LA ALIANZA DE JUDÍOS Y MUSULMANES: EL ESPINARIO COMO UN ÍDOLO COMÚN A AMBOS COLECTIVOS

La recurrencia a esta imagen de modo tan sistemático y su mención habitual en los textos eclesiástico se debió, probablemente, tanto a su interpretación de ídolo judío como a su capacidad de ser vinculado con la famosa *idolatría* de los musulmanes. J. Tolan indica que atribución de una idolatría a los musulmanes procede de la plena identificación de los sarracenos con los paganos que lleva a atribuirles ídolos²⁸¹. Decíamos que Belfegor no es otro que Baal del monte Fegor, demonizado por el cristianismo²⁸², e ídolo de los madianitas veterotestamentarios que el pueblo de Israel adorará por mezclarse con los moabitas. El pasaje veterotestamentario reza así:

"Israel se estableció en Sittim. Y el pueblo se puso a fornicar con las hijas de Moab. Estas invitaron al pueblo a los sacrificios de sus dioses, y el pueblo comió y se postró ante sus dioses. Israel se adhirió así al Baal de Peor [Fagor/Phagor], y se encendió la ira de Yahveh contra Israel. Dijo Yahveh a Moisés:

²⁷⁸ Moralejo Álvarez (1981/ 2004), p. 191.

²⁷⁹ Camille (2000), pp. 103-105, lo define como el "idol *par excellence*".

²⁸⁰ Presentación en el Templo de la Virgen María, Leccionario Evangélico procedente de Salzburgo, c. 1050, actualmente en la Pierpont Morgan Lybrary, Nueva York, MS G. 44, f. 2r.

²⁸¹ Tolan (2007), pp. 163-164.

²⁸² El Belfegor madianita es asimilado con el Príapo romano siendo adorado por los judíos por San Jerónimo y San Isidoro de Sevilla, así como por los autores posteriores ya indicados, Wirth (1999), p. 267.

«Toma a todos los jefes del pueblo y empálalos en honor de Yahveh, cara al sol; así cederá el furor de la cólera de Yahveh contra Israel». Dijo Moisés a los jueces de Israel: «Matad cada uno a los vuestros que se hayan adherido a Baal de Peor». (Números 25, 1-5).

Baal era, en su origen, un dios fenicio convertido en diablo y en un dios pagano en el pensamiento cristiano conforme a las Escrituras²⁸³. La noción de Pseudo-profeta aplicada a Mahoma también se amparó en su identificación con los profetas de Baal²⁸⁴. El *Poema de Almería* indica respecto a los musulmanes "Como adoran a Baal, Baal no los libera"²⁸⁵.

Por su parte, los madianitas y los moabitas bíblicos se identifican habitualmente con los musulmanes contemporáneos. Los madianitas fueron una tribu nómada que vivía en las tierras de Arabia del norte en tiempos antiguos, y se vinculan con los ismaelitas y moabitas. Algunos de los pasajes más sangrientos del Antiguo Testamento tratan acerca de las guerras y masacres de los madianitas sobre los Hijos de Israel. Descendientes de Madián, hijo de Abraham y de Cetura (Génesis 25,2), este pueblo errante del desierto tenían gran número de camellos (Números 10, 29-31; Isaías 60, 6) y eran mercaderes. La caravana a la que fue vendido José por sus hermanos estaba formada por ismaelitas y madianitas (Génesis 37, 28). Cuando los israelitas acamparon cerca del Jordán, antes de cruzar a Palestina occidental, los madianitas se unieron con los moabitas para seducir a los israelitas y llevarlos a la idolatría y a la licencia. En consecuencia, Moisés hizo guerra contra ellos y mató a sus cinco reyes y a muchos de su pueblo (Números 22:4-6; 25:1-18; 31:1-12). En el período de los Jueces, los madianitas invadieron Palestina y oprimieron a los hebreos por siete años, apropiándose de sus cosechas y produciendo mucha miseria en la población. Finalmente, Yahvé permitió que un pequeño grupo de hombres destruyera a los opresores (Jueces 6, 6-8; Salmo 83,9-11; Isaías 9:4; 10:26).

Varias imágenes del *Apocalipsis* proceden de estos pasajes, pues se dice que "Madián, Amalec y todos los hijos de Oriente habían caído sobre el valle, numerosos como langostas y sus camellos eran innumerables como la arena de la orilla del mar" (Jueces 7, 12).

Por otro lado, sabemos, y ya ha sido dicho, que los moabitas son constantemente identificados con los musulmanes hispanos y con los almorávides norteafricanos en las crónicas hispanas y en textos eclesiásticos occidentales, así como en los cantares de gesta²⁸⁶. Estas referencias demuestran que se recurrió a la figura madianita de Baal y a su

²⁸³ Aragónes Estella (2006), p. 17, nota 8.

²⁸⁴ Daniel (1993), pp. 112-150.

²⁸⁵ "Cum colunt Baalim, Baalim non liberat illos." *Poema de Almería* (ed. 1950), v. 14, pp. 166 y 188, también referencia a lo mismo en v. 289, pp. 182 y 202.

²⁸⁶ Bancourt (1982) Vol. I, p. 83; Camille dice que el Moab del Antiguo Testamento se confunde con el *Mahomet* visible en las *mahomerías* en los cantares de gesta, Camille (2000), p. 159. En las crónicas hispanas se diferencian entre "moabitas" y "agarenos", esto es, entre almorávides y andalusíes, recibiendo a veces distinto trato al ser capturados, García Fitz (2002), p. 89, Barkai (1984), p. 140-141. En la *Crónica Compostellana* se menciona una bula de Pascual II dirigida a los cristianos hispanos en la que el Pontífice les exhorta a quedarse en su país y cumplir allí los preceptos de la Cruzada "para defender a España de la agresión de los moros y moabitas, que diariamente lanzan incursiones a los territorios del Occidente", Barkai (1984), p. 124. Y en la *Crónica de Alfonso*

adoración por los hebreos incitados por los moabitas, para poder formular una especie de alianza entre judíos y musulmanes. Esta coalición judeo-musulmana fue una formulación intelectual especialmente extendida desde los momentos preeliminares de la Primera Cruzada, extendiéndose la idea de que los judíos occidentales se habían congeniado con los musulmanes y concretamente con el califa oriental Al-Hakim para la destrucción del Santo Sepulcro²⁸⁷. El concepto de conspiración en la propaganda de cruzada desembocó en manifestaciones populares violentas hacia los judíos²⁸⁸, especialmente en Centroeuropa, donde no había musulmanes con los que emprenderla. Los especialistas indican que, aunque se aprecian rasgos de violencia antijudía bajo razonamientos apocalípticos en tono a 1010, es a partir de 1060 cuando la percepción apocalíptica del proceso y la de violencia contra los hebreos estalló entre la clase caballeresca occidental²⁸⁹. Así, la campaña contra los hijos de Ismael justificó la persecución de los hijos de Israel, siendo los unos tan infieles como los otros. Tanto es así, que en ocasiones fue preciso que las jerarquías eclesiásticas recordaran a las gentes que los verdaderos enemigos eran los *sarracenos*²⁹⁰.

La asociación de los judíos a los musulmanes llevó a que se les imputaran los mismos pecados y a que fueran percibidos de modo similar²⁹¹, asignándoseles de igual manera el pecado de la lujuria²⁹² y, por qué no, la adoración de los mismos ídolos. En las ilustraciones de las *Cantigas de Santa María* se aprecia que los rasgos atribuidos al judío, como la nariz ganchuda, se asocian igualmente a los musulmanes²⁹³. Cabe suponer que en tierras hispanas, donde la rivalidad principal se volcaba sobre los musulmanes y el rechazo a los judíos parece un fenómeno posterior²⁹⁴, la imagen del espinario remitiría de modo más directo a musulmanes que a judíos.

VII se implora a Jesús “que fuiste crucificado por nosotros y derramaste tu sangre por nosotros, los agaritas y moabitas son tus enemigos y los nuestros... ¡Oh Santa Virgen María, suplica por nosotros ante tu hijo...”, citado por Barkai (1984), p. 132.

²⁸⁷ Landes (1996), p. 80.

²⁸⁸ Sobre la conexión de judíos y musulmanes en el origen de los *progroms* medievales ver Cohen (1996), pp. 141-162. La acusación y noción de una conspiración internacional de judíos y musulmanes estuvo muy arraigada en Europa durante los siglos de las cruzadas y fue el desencadenante de matanzas y conversiones forzadas, Landes (1996), pp. 79-112.

²⁸⁹ Landes (1996), p. 111.

²⁹⁰ Como recoge el *Decretum Gratiani* escrito por Juan Graciano en tiempos de Gregorio VII. “no debemos perseguir a los judíos, sino a los sarracenos”, Cantarino (1978), p. 162.

²⁹¹ Cohen (1996), pp. 147, 155, algunos como Pedro el Venerable indicaron incluso que los judíos eran aun peores en la blasfemia sobre Cristo y sus sacramentos, y tramposos.

²⁹² Marcus (1996), pp. 149-250.

²⁹³ García Flores (2001), p. 290; consideraciones parecidas respecto al arte románico en Patton (2007), p. 82.

²⁹⁴ La iconografía y la ideología antijudía se divulgan con especial intensidad a partir del s. XII en Centroeuropa, donde se recrudece la polémica como consecuencia de la Primera Cruzada, mientras en el ámbito hispano éstas son muy inferiores que en lugares como Francia, apareciendo en nuestra iconografía en el s.XIII, e incrementándose conforme nos acercamos al XV, Rodríguez Barral (2007 a), pp. 183-187. No obstante, es en el s. XIII cuando el fenómeno se consolida plenamente también en Europa, produciéndose saqueos y persecuciones populares, Faü (2005), p. 103.

3. 1. c. EL ESPINARIO, ALUSIÓN A LA LUJURIA

A las consideraciones realizadas previamente hay que añadir la no menos importante de la representación de la lujuria de esta imagen, más evidente desde el punto de vista figurativo. Por ello, autores como Castiñeiras no ven en el espinario más que el tema prototípico del "exhibicionismo" medieval²⁹⁵. Al miembro desmesurado que los escultores cincelaron en estas figuras, se añade la espina que se retira del pie y que fue metáfora del pecado para la exégesis bíblica medieval²⁹⁶. Sin embargo, aunque los ejemplos escultóricos no parecen presentar una estatua sino a personajes vivos, éstos formulan una identificación ídolo-adoradores, por lo que su concepción como un ídolo no debe descartarse. Moralejo señala que la imagen cumple ambas funciones, representando el ídolo pagano y la lujuria, y que éstas no han de considerarse como "alternativas excluyentes", siendo indisociables en más de un caso²⁹⁷. Tampoco la representación de la lujuria es un elemento que distancie la imagen de la percepción existente sobre musulmanes y judíos, muy al contrario. Hemos visto el rasgo de la lujuria, materializado en un miembro sexual desproporcionado, aparecía en la figura vencida bajo algunos caballeros victoriosos y también en algunas representaciones de seres prosternados.

La lujuria es uno de los rasgos característicos y más asiduamente atribuido a los musulmanes en la tradición polémica contra el Islam²⁹⁸, aferrándose a la idea de un paraíso voluptuoso, a la lujuria del Profeta y a las prácticas de la comunidad musulmana en general. Se trata de un tema presente tanto en la tradición oriental²⁹⁹ como en la occidental³⁰⁰, convirtiéndose en un rasgo igualmente recurrente en los cantares de gesta³⁰¹.

No obstante, la alusión del espinario a la lujuria es tan obvia que se dan casos donde la imagen sólo hace referencia a este pecado, sin rastro de alusión a la religión del personaje. Así ocurre cuando el espinario forma parte de un calendario, alusivo al mes de febrero o al de marzo³⁰², basándose en el proverbial poder afrodisíaco atribuido a dicho mes³⁰³. Lo mismo ocurre con la existencia de espinarios en forma de simio, señalados por Moralejo como uno de tantos casos de redundancia simbólica en el románico³⁰⁴. La alusión

²⁹⁵ Castiñeiras González (1996), p. 154.

²⁹⁶ Moralejo Álvarez (1981/ 2004), p.194.

²⁹⁷ *Ibidem.*, p. 195, no obstante, en cuanto a la función social de estas imágenes el autor se limita a señalar que el desenfreno sexual es cargo de rutina en toda polémica antipagana, sin profundizar en esta cuestión ni ofrecer ejemplos.

²⁹⁸ Como se ha visto en el Capítulo IV, apartado 2. 2. a. del presente estudio.

²⁹⁹ Ducellier (1971), p. 209.

³⁰⁰ Barkai (1984), p. 38; Carleton Munro (1931), p. 342.

³⁰¹ Bancourt (1982) Vol. II, pp. 626, 658, 741-758, Canción de Roldán (ed. 1959), p.169, vv. 3396-3399.

³⁰² Castiñeiras González (1996), p. 154, nos informa de que esta postura ya aparece en algunas representaciones medievales del calendario, en las que un campesino muestra sus desmesurados genitales al cruzar sus piernas frente al fuego y en algunos febreros de perfil, desde la portada de la Magdalena de Vézelay.

³⁰³ Siendo generalmente un rústico el que adoptan la postura del *spinario* para encarnar un mensaje censorio contra la lujuria, Moralejo Álvarez (1981/ 2004), pp. 191, 193, aparece en los Trabajos de los Meses de la Catedral de Parma.

³⁰⁴ *Ibidem.*, p.194.

a la licencia sexual es también la nota más definida de los simios, como hemos visto, pero el mono aparecerá también como imagen de los supuestos ídolos judíos y musulmanes³⁰⁵. La inclusión de los espinarios en algunos calendarios es, para Moralejo, la prueba de que la imagen constituía una alusión sobradamente explícita y conocida de todos a la lujuria, siendo incluida en éstos en virtud de ese significado³⁰⁶. Pero el espinario aparece preferiblemente fuera del contexto de los calendarios, siendo su inclusión en éstos consecuencia de una previa difusión del motivo.

3. 1. d. EL ESPINARIO EN EL ROMÁNICO HISPANO Y SUS FÓRMULAS DE APARICIÓN

El espinario es una figura enormemente divulgada en el románico y aparece en lugares tan remotos como en Gotland (Suecia) donde se han registrado más de 35 ejemplares en sus fuentes bautismales, apareciendo también en Suiza (Grandson) y en el románico italiano, interpretándose también allí en su condición de "ídolo por excelencia"³⁰⁷. En Francia, el espinario aparece en un programa escultórico de justificación y llamada a la cruzada. Se trata del tímpano central del nártex de la Magdalena de Vézelay, donde aparecen las distintas razas monstruosas y naciones del mundo a las que es preciso llevar el mensaje evangélico y, entre ellas, figura el espinario junto a un poseído por el demonio con pelo llameante³⁰⁸.

El románico hispano ofrece una buena muestra de estas figuras, cuyo sexo hipertrófico ha pasado desapercibido, en ocasiones, para los historiadores del arte³⁰⁹. En Vizcaínos de la Sierra encontramos un ejemplar donde éste es bien visible (Fig. 187), lo mismo que en un canecillo de Duratón (Fig. 188). Un capitel interior de la iglesia sepulvedana de Santos Justo y Pastor presenta un espinario barbudo desprovisto del miembro viril, si bien su referencia a la lujuria se hace evidente por hacerse acompañar de un simio y una sirena (Fig. 189). También en Matalbaniega la alusión a la lujuria es evidenciada por los canecillos colindantes, que contienen las características figuras exhibidoras de sus genitales (Fig. 190). Aquí el espinario parece presentar rasgos faciales simiescos a pesar de la deficiente conservación. El de San Pedro de Tejada tampoco

³⁰⁵ Mâle (1958), p. 115; Janson pp. 13-22 (como ídolos), 261-276 (como encarnación de la licencia sexual). Ejemplos como el *Mappaemundi* de Hereford (c. 1300), Catedral de Hereford y la ilustración de una Biblia Moralizada parisina (c. 1220), conservada en la , Österreichische National Bibliothek de Viena, MS. 2554, f. 36; Strickland (2003), pp. 166, 171, figs. 77 y 81; Sobre los simios se ha tratado en el Capítulo IV, apartados 5. 2. y 5. 3.

³⁰⁶ Moralejo Álvarez (1981/ 2004), p. 194.

³⁰⁷ Wirth (1999), p. 268. "Le succès iconographique du Spinario témoigne d'une volonté de placer dans l'église l'idole par excellence, celle de Priape, alors même que les justifications de l'image n'envisagent pas une chose pareille". No obstante, en Italia aparece de modo más frecuente en las representaciones de los meses, como en las catedrales de Luca, Pisa y Perugia.

³⁰⁸ Katzenellenbogen (1944), p. 145, que el autor interpreta como ejemplo de voluptuosidad en la Edad Media. La interpretación global del tímpano como propaganda y legitimación de cruzada en pp. 141-151.

³⁰⁹ Pérez Carmona (1959), p. 256, respecto al ejemplar de Abajas, Burgos.

muestra un órgano viril descomunal, si bien parece fruto de una restauración (Fig. 191). Muy interesante resulta la curiosa versión femenina del espinario en la colegiata cántabra de Santa Cruz de Castañeda (Fig. 192), que tapa su cabeza con un velo cerrado al cuello mientras enseña sus genitales por debajo. Posiblemente femenina era también la figura del canecillo de la iglesia del Olmo, hoy mutilado (Fig. 193).

Con frecuencia veremos fusionarse la figura del espinario con otros prototipos iconográficos, como el del contorsionista con turbante que alza su pierna hasta la nuca en San Martín de Elines (Fig. 194). En San Martín de Uncastillo el contorsionista alza su pierna para mostrar su órgano sexual y su gesto obsceno (Fig. 202). Un canecillo procedente de la iglesia francesa de Lunac parece mostrar la misma unión del contorsionista y el espinario, añadiéndose el gesto de tirarse de las barbas (Fig. 195). Este gesto, propio de la imagen del musulmán para significar su derrota ante el cristiano, como hemos visto³¹⁰, aparece de nuevo en un espinario de la iglesia palentina de Prisión de Castrejón (Fig. 196). San Pedro de Cervatos nos brinda un espinario que hace sonar el olifante (Fig. 197) y que podría representar a un musulmán atendiendo a las consideraciones hechas sobre este instrumento en el Capítulo II³¹¹. También en una arquivolta de la puerta de San Salvador de Leyre hallamos un extraño espinario que, a pesar de ser femenino, parece llevar turbante (Fig. 198). En los canecillos de Armentia el espinario se repite con mucha frecuencia, siendo fruto de una estereotipada restauración, por lo que debe suponerse que siguieron un modelo original para llenar la basílica de espinarios. En todo caso, un ejemplo que parece original por su estado de degradación se sitúa justo al lado de un busto de negro (Fig. 199)³¹². Con menos nitidez se distingue si son espinarios el simio de San Martín de Elines (Fig. 200), un hombre simiesco en Santillana de Mar (Fig. 201) y un canecillo muy deteriorado de San Isidoro de León (Fig. 203), que bien podrían no serlo.

Con frecuencia, los historiadores del arte han relacionado estos espinarios con la figura del rústico por portar un manto con capucha apuntada, atuendo frecuente en los pastores del Anuncio y en los espinarios representativos de febrero en los calendarios³¹³. La presencia de esta indumentaria en los febreros medievales tiene lógica por corresponderse con una prenda de abrigo, lo mismo que en el Anuncio a los pastores, que se produce en diciembre. Sin embargo, la prenda con capucha apuntada se corresponde

³¹⁰ Trivellone (2005), pp. 241-244, recoge las ilustraciones de un manuscrito cluniacense conservado en la Biblioteca de Parma que ilustra la pugna antimusulmanes actualizando el texto del *Liber De Virginitate Beatae Mariae* de San Ildefonso (Raizman (1987), pp. 37 y 46, ya indica que este texto fue copiado e ilustrado en virtud de su capacidad polémica contra el Islam), apareciendo éstos tirándose de las barbas para significar su derrota dialéctica, las ilustraciones y el gesto de tirarse de las barbas como alusivo a la derrota religiosa y estas ilustraciones han sido comentadas en el Capítulo IV, apartado 6. 3. c.

³¹¹ Sobre el olifante asociado a los musulmanes en ciertas ocasiones, ver el Capítulo II, apartado 5. 1.

³¹² Sobre la imagen del negro en el románico y su alusión al musulmán se ha tratado en el Capítulo IV, apartado 4.

³¹³ En Abajas (Burgos) el espinario aparece con una capucha apuntada Pérez Carmona (1959), p. 256, fig. 91. Moralejo indica que la presencia del espinario con manto cerrado y tocados con capucha encarnan a los rústicos. Para justificar la atribución de esta prenda a los rústicos, indica "Bastará con que remita a las innumerables representaciones medievales del Anuncio a los pastores", Moralejo Álvarez (1981/ 2004) nota. 41, p. 196.

igualmente con el típico *burnus* habitual en al-Andalus, manto menos grueso con capucha citado en fuentes árabes y presente en algunas ilustraciones musulmanas y cristiana, como las del *De Virginitate Beatae Mariae* y el *Libro del Ajedrez*³¹⁴. El manto con capucha se asocia con frecuencia a figuras obscenas y a músicos susceptibles de representar al musulmán, como se ha analizado en el capítulo anterior, siendo más abundantes en número que los rústicos del calendario y que el Anuncio a los pastores. También se ha visto cómo el sombrero apuntado fue igualmente propio de la imagen de judío, aunque no siempre unido a un manto, por lo que conviene cuestionar la capucha apuntada como distintiva únicamente del rústico e interpretar las imágenes en función de su contexto³¹⁵.

En ocasiones, los músicos musulmanes que aparecen junto a la bailarina *mora*³¹⁶, generalmente tañedores de vihuela, adoptan la postura del espinario. Esta fusión no es ya tanto una redundancia semántica como una matización o enriquecimiento del mensaje. Esos músicos andalusíes adoptan la postura del espinario para mostrar sus vergüenzas, imputándoseles el pecado de la lujuria. En Moarves de Ojeda el tañedor cruza su pierna al modo del *Spinario* mientras hace bailar a la danzarina *mora* de su izquierda cuyo atuendo es claramente orientalizante (Fig. 204). Otro vihuelista cruza su pierna en un canecillo de San Martín de Uncastillo (Fig. 205), lo mismo que la maravillosa pareja de músico y danzarina de Santa María, en la misma población (Figs. 206 y 207). Su espléndido estado de conservación permite distinguir los gruesos labios, las albarcas apuntadas, las mangas anchas y los varios brocados y cenefas decorativas de su indumentaria³¹⁷. Los canecillos colindantes presentan idéntica indumentaria, mostrando uno la pareja lujuriosa y el otro un tañedor de cítara o arpa (Fig. 207). Otro vihuelista cruza una pierna en Rebolledo de la Torre (Fig. 208), si bien su postura se confunde con la del músico sentado *a la turca*.

Como he adelantado, el espinario aparece en todo el románico internacional y en el interior de la iglesia suiza de Grandson encontramos a la figura del espinario acompañando a una figura de rostro simiesco que saca la lengua en mueca blasfema³¹⁸ (Fig. 209). La iglesia francesa de Saint Léger en Pons presenta un espinario que parece provisto de cota de malla (Fig. 210). El niño de la espina sirve también de inspiración para la figura

³¹⁴ Marín (2001), p. 150; Arié (1990 b, p. 85. Trivellone (2005), pp. 241-244, Sin citar el nombre de la prenda, Raizman descubre una actualización del texto de San Ildefonso *Liber de Virginitate Beatae Mariae*, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional MS 21546, Raizman (1087), pp. 37-46; especialmente p. 44 y nota 50, que identifica como propia de la moda islámica de los siglos XII y XIII en ilustraciones árabes. El tema ha sido abordado en el Capítulo IV, apartado 6. 3. c. de este estudio.

³¹⁵ Strickland (2003), pp. 101-106, Faü (2005), p. 14.

³¹⁶ Sobre este tema se ha tratado en el Capítulo IV, apartado 3. 2. Moralejo ya observa la coincidencia del espinario con el músico pero sin mención a la condición de musulmán, Moralejo Álvarez (1981/ 2004), p. 195.

³¹⁷ La indumentaria andalusí se caracterizó de modo general por presentar trajes más amplios, dado que percibían el traje cristiano como vestidos estrechos y con aberturas por las que podía verse gran parte del cuerpo. Las mangas anchas eran igualmente distintivas del traje musulmán peninsular, tal y como delatan los textos biográficos andalusíes donde se hace referencia las amplias mangas de los trajes usados por los ulemas, que servían frecuentemente de faltriquera donde guardar notas, apuntes o libros, Marín (2001), p. 143.

³¹⁸ Sobre este gesto como indicativo de la blasfemia de herejes y musulmanes ver el Capítulo IV, apartado 6. 3. a. de este trabajo.

marginal que aparece bordeando el templete de un evangelista en el Beato de Saint Sever (Fig. 211).

Así, existen varios elementos figurativos y textuales que vinculan estas figuras con la idolatría de los musulmanes y judíos, así como con el pecado de la lujuria que se les imputa. La adopción de la apariencia de los ídolos por parte de quienes los veneran parece situarse en el origen de la reiteración de esta imagen, que en ocasiones es simple alusión al pecado de la carne, mientras, en otras, la lujuria simbolizada por la misma se refiere de modo restringido a los *infieles* idólatras, identificados por el bonete apuntado u otros elementos típicos de la imagen de judíos y musulmanes.

3. 2. LA PERCEPCIÓN DEL ARTE ISLÁMICO Y SU RELACIÓN CON LA IMPUTACIÓN DE IDOLATRÍA A LOS MUSULMANES

3. 2. a. LOS SUPUESTOS ÍDOLOS MUSULMANES Y SU POSIBLE RELACIÓN CON EL ARTE ISLÁMICO

La percepción del mundo islámico como idólatrico entre los cristianos occidentales no deja de ser asombrosa teniendo en cuenta el rechazo a la imagen de culto religioso por la doctrina musulmana. El citado mecanismo de proyección³¹⁹ no basta para comprender el profundo arraigo que adquirió esta noción. La creencia en la existencia de ídolos musulmanes tuvo que ampararse en algún aspecto real que otorgara coherencia y verosimilitud a esta acusación. Resulta preciso reflexionar sobre los elementos de la realidad que pudieron sustentar tan fantástica noción. En el primer capítulo de este estudio, centrado en la elaboración progresiva de la ideología que amparó la guerra sacralizada, se ha visto cómo hasta las creencias cristianas más disparatadas respecto de los musulmanes buscaban legitimarse y hacerse creíbles mediante su derivación de elementos reales del mundo islámico³²⁰. Se trata de un procedimiento dialéctico tergiversador, que se sirve de una pequeña faceta de la realidad para magnificarla y desvirtuarla, logrando, con un sustrato parcialmente fidedigno, una mayor verosimilitud. Veámos cómo este rasgo se hacía particularmente evidente en las leyendas cristianas sobre la vida de Mahoma, que partían de elementos de su biografía oficial, como la visita del arcángel Gabriel convertida en una excusa inventada por el Profeta para enmascarar sus convulsiones epilépticas³²¹.

Algunas fuentes cristianas, especialmente los cantares de gesta franceses, ofrecen descripciones físicas de los supuestos ídolos *sarracenos* y permiten comprobar que, en ocasiones, éstos adquirirían la forma del arte del metal y del arte mueble hispanomusulmán

³¹⁹ Según el cual cristianos y musulmanes volcaban sobre el otro las mismas acusaciones de modo recíproco. Esta idea deriva de la "imagen del espejo" definida por Barkai y se explica en el Capítulo I, apartado 2. 5. b. del presente trabajo.

³²⁰ La elaboración progresiva de la ideología que amparó la guerra sacralizada se ha tratado largamente en el Capítulo I, apartado 2.

³²¹ Sobre estas cuestiones se ha tratado en el Capítulo I, apartado 2. 6.

e islámico oriental. Estas formas fueron más conocidas que sus propios ritos en el mundo cristiano occidental, especialmente en el hispano, donde los objetos de arte mueble circulaban por rutas comerciales, a veces bajo la consideración de trofeos de guerra, sirviendo con frecuencia de relicarios, admirados por fieles y peregrinos. La percepción teológica cristiana sobre las imágenes de bulto redondo, que eran sistemáticamente rechazadas por incitadoras de idolatría (salvo en caso de relicarios donde se trataba de objetos divinos dignos de adoración) otorga coherencia al hecho de que los aguamaniles musulmanes con forma animal, por ejemplo, fueran tenidos por ídolos en cierto modo.

Estas consideraciones permiten reflexionar sobre la imitación del arte musulmán en el mundo cristiano, que adquiere diversas connotaciones. La copia de *ídolos sarracenos* para representar figuras maléficas (como los grifos, por ejemplo) implica la imitación en virtud de un nuevo significado demoníaco y peyorativo atribuido a esas formas islamizantes. La imitación fue consciente y no estuvo siempre desprovista de intenciones políticas: algunos motivos procedentes del arte islámico (como el tema de la lucha entre el hombre y el animal, las figuraciones bestiales, los personajes sentados *a la turca* e, incluso, imágenes que simbolizaban el poder en el contexto musulmán) se incorporan en el arte cristiano para ser portadores de un mensaje antiislámico. Así se ha observado en la iconografía de los Beatos a colación del tema de la Prostituta de Babilonia. Estas consideraciones implican una imitación consciente y la noción de que dichas formas procedían del *enemigo*, pero requerirían de un estudio monográfico y de un análisis en profundidad. La percepción e imitación del arte islámico constituye un asunto de extrema complejidad, y la noción de su arte como idolátrico es sólo una faceta de la apreciación del imaginario musulmán, a la que se suma la sincera admiración por el mismo, la apropiación y su exaltación como un auténtico trofeo de guerra.

3. 2. b. DESCRIPCIÓN DE LOS ÍDOLOS MUSULMANES EN LOS CANTARES DE GESTA Y SU CORRESPONDENCIA EN EL ARTE ISLÁMICO: INDICIOS DE SU PROYECCIÓN EN LA ESCULTURA ROMÁNICA

Los cantares de gesta son unas de las fuentes donde se imputa la adoración de ídolos a los musulmanes de modo más insistente, como se ha visto³²². Éstas constituyen un documento precioso para saber la forma que se atribuía popularmente a dichos ídolos. En las gestas aparecen precisas descripciones de las estatuas musulmanas, que no son nunca de piedra, mármol o madera, sino siempre de metal³²³, lo cual podría tener una base real en los aguamaniles, pues la identificación de idólatras al modo de los antiguos paganos habría llevado a la descripción de estatuas de mármol. Las imágenes adoradas por los *sarracenos* épicos también llevan oro y piedras preciosas, identificándose muchas de ellas con el

³²² Casi todas las gestas francesas pertenecientes al ciclo del rey presentan esta idea de modo obsesivo. Resultaría interminable citarlas todas, por lo que remito al excelente trabajo de Bancourt (1982) Vol. I, pp. 387-417.

³²³ *Ibidem.*, Vol. I, p. 388.

propio Mahoma³²⁴. Su rostro suele ser imagen de bestialidad y evoca una fealdad diabólica, siendo absolutamente excepcionales las que ostentan belleza. Así, *La Chanson d'Aspremont* recoge la descripción, “Beent les goles; cascuns sanble malfés”³²⁵.

El oro y la bestialidad tampoco alejan estas descripciones del auténtico arte hispanomusulmán y, aunque las piezas de oro se han perdido en su mayor parte porque su valor material llevó a fundirlas, disponemos a día de hoy de un carnero alado de oro andalusí del s. XI, decorado con delicadas filigranas y granulados, conservado en el Museo Provincial de Lugo (Fig. 212). No cabe duda de que la riqueza de esta estatua en bulto redondo encarna la idea prototípica de ídolo, recordando inevitablemente al Becerro de oro del Éxodo, cuando el pueblo de Israel, al verse sin Moisés subido a la montaña, fabrica y adora un ternero áureo (Éxodo 32-34).

También encontramos referencias al cristal de roca como material constitutivo del ídolo de Mahoma³²⁶, siendo éste un material trabajado en el Egipto fatimí en época plenomedieval, especialmente para la elaboración de jarras³²⁷. En *Les Enfances Guillaume* (s. XIII) la estatua del Profeta es de marfil³²⁸. Mientras, otros cantares de gesta designan como ídolos los motivos bordados en estandartes y presentes en relieve sobre sus rodela, nuevo indicio de que el auténtico arte islámico pudo ser asociado a estos supuestos ídolos³²⁹, buscando identificar a los animales reales o fantásticos hispanomusulmanes con los ídolos ante los que se postraran.

En todo caso, no resulta casual que se hable de formas de metal, marfil y de las imágenes de los pendones y tirazas como representación de los ídolos de *infieles*. Sin duda, el imaginario hispanomusulmán era familiar en los reinos cristianos hispanos e incluso franceses, apareciendo esta figuración en el arte mueble y transportable de muy variados materiales (metal, marfil, cerámica, tejidos, madera o estuco), que llegaría a tierras del norte por el comercio y por las guerras, sirviendo con frecuencia de relicarios. Sabemos que en algunos reinos como el de León existió un riquísimo comercio desde el año 1000 donde se podían encontrar objetos islámicos procedentes de los más diversos lugares, pero especialmente de al-Andalus³³⁰. Algunos tesoros de guerra acabaron en los mercados como

³²⁴ *Ibidem.*, Vol. I, p. 389.

³²⁵ *La Chanson d'Aspremont* (ed. 1970), v. 2984, Vol. I, p.96. Sobre la fealdad y bestialidad de los ídolos ver Bancourt (1982) Vol. I, p. 389.

³²⁶ Como ocurre en la *Conquête de Jérusalem*, v. 6462, Pellat Y. y Ch. (1965), pp. 25-26.

³²⁷ Sirvan de ejemplo una jarra fatimí procedente del Tesoro de Saint Denis y conservado en el Museo del Louvre, de fin. s. X-principios XI, cat. MR 333; y otra jarra cairota conservada en el Museo Victoria y Alberto de Londres, de la primera mitad del s. XI, cat. 7904-1862; Makariou (2006), pp. 239-247.

³²⁸ Pellat Y. y Ch. (1965), pp. 25-26.

³²⁹ *Ibidem.*, Vol. I, p. 390. El autor, al tratar de buscar la parcela de realidad histórica en que pudiera ampararse esta acusación dice no encontrarla dentro del Islam dado que no hubo representaciones figuradas en las mezquitas, *Ibidem.*, Vol. I, p. 391. Este argumento no resulta determinante, dado que los compositores de dichos cantares no habrían podido entrar en una mezquita en tierras francesas, por lo que habrían tenido que inventar o buscar en otros aspectos conocidos sobre el Islam la apariencia de sus ídolos.

³³⁰ Sánchez-Albornoz (1934), pp. 32-33. Respecto a los productos orientales, Sénac indica que existen pocos indicios para sostener que éstos penetraran en Europa meridional desde el s. VIII por la vía de España, existiendo escasos testimonios como el de mediados del s. IX referente a la existencia de telas de seda orientales en una abadía catalana, y la presencia registrada de piezas idrísidis en la provincia de Granada, Sénac (2007), p. 24.

consecuencia del desorden que sucedió a la caída del califato y el consiguiente saqueo y robo de los ricos palacios cordobeses por parte de los propios musulmanes³³¹. También a los mercados llegaron piezas procedentes de Oriente, como paños egipcios o persas de los siglos X y XI que aún se conservan por haber servido de sudario³³². Nobles y obispos donaban ese tipo de piezas islámicas para las ceremonias de consagración de las iglesias, habiendo comprado tan ricos tejido en mercados como el de Barbastro, donde está documentada la existencia de un comercio floreciente de manos de musulmanes, judíos y francos³³³. Sabemos que estos tejidos preciosos denotaban su procedencia islámica andalusí y oriental, pues son citados en los inventarios de las iglesias nombres latino-arabizados tales que "grecisco", "siriaco", "iraquí", "gurganí", "susí", etc.³³⁴. De modo que las formas que poblaban el arte islámico fueron sobradamente conocidas y percibidas como musulmanas en el ámbito cristiano.

El hecho de que también algunas piezas bizantinas llegadas a Europa contuvieran el mismo imaginario bestial no implica que éstas fueran tenidas por cristianas. Sin duda hubo una consciencia sobre la génesis de estas imágenes en la Antigüedad oriental: pagana, en todo caso, y por tanto idolátrica. La propia procedencia clásica, persa y mesopotámica de las bestias fantásticas venía a ratificar en el pensamiento clerical la condición de los musulmanes como nuevos paganos, y no evitaba la identificación de las formas del arte islámico con los *sarracenos*³³⁵. Es más, este imaginario figurativo pudo estar detrás de las asignaciones de ídolos a los musulmanes de las gestas y cabe tratar de rastrear algún paralelismo entre las descripciones de sus ídolos en la épica y el propio arte islámico que ha llegado hasta nosotros a través del acaparamiento cristiano.

3. 2. c. EL DRAGÓN Y EL GRIFO: ESTANDARTE SARRACENO

Uno de los monstruos que aparecen de modo más insistente en los estandartes de los musulmanes épicos es el dragón, bestia de claras connotaciones demoníacas. En la *Chanson de Roland*, el dragón es la insignia de Marsile y de Baligant, mientras la oriflama (llama dorada) está reservada a Carlomagno, insignia militar de la abadía de San Denis³³⁶. También en esta canción se hace figurar la imagen de Mahoma en un estandarte guerrero y otro tanto ocurre en *Anséis de Carthage*³³⁷. En *Fierabras* se indica que Apolin está representado en el escudo de un *pagano*, mientras en la *Chanson d'Ogier* se dice

³³¹ Ruiz Souza (2000), p. 34.

³³² Maravillas de la España Medieval (2000), Catálogo, p. 111.

³³³ *Ibidem.*, p. 111.

³³⁴ *Ibidem.*, p. 111. Sobre la existencia y llegada de piezas artísticas musulmanas al mundo cristiano y su percepción como islámicas ver ppXXXX donde se reflexiona sobre otros valores que adquirieron en manos cristianas y sobre la razón de su acumulación.

³³⁵ Este tema se tratará en el próximo apartado 3. 3.

³³⁶ La Chanson de Roland (ed. 2003), dragón vv. 1480, 3266, 3330, 3548, 3550, 3555, pp. 167, 259, 270, 271, 271; oriflama v. 3093, p. 256.

³³⁷ *Anséis de Carthage* vv. 10.655-10.661; Bancourt (1982) Vol. II, p. 992.

directamente que es “Mahon”³³⁸. La contraposición del dragón, como símbolo del mal, a la oriflama, insignia de Carlomagno, no ha pasado desapercibida a los especialistas³³⁹, pues las gestas recogen algunos símbolos de los escudos cristianos. Estos son generalmente leones y flores, aunque se percibe una clara diferencia en cuanto a cantidad de decoración, siendo mucho más profusa en las rodela musulmanas³⁴⁰.

La referencia alternativa en la épica a la imagen de sus *dioses* y a la aparición de dragones no parece fortuita, incluso puede deducirse la voluntad de asociarlos, identificando representaciones bestiales con estas divinidades *sarracenas*. El análisis de la *Canción de Roldán* resulta revelador. En ésta, se cita el dragón como insignia en el escudo de Abismo, amigo del rey Marsiles, indicándose que es un símbolo aglutinador de sus correligionarios: “Su dragón lleva, al que su gente se rehace”³⁴¹.

El poema asimila implícitamente el dragón y otras bestias representadas en los estandartes con la imagen de Mahoma y de dioses diversos, describiéndose las tropas musulmanas de la siguiente manera:

“El Emir mucho es rico hombre.
Por delante de sí hace llevar su dragón
Y el estandarte de Tervagán y de Mahoma
Y una imagen de Apolo, el felón...”³⁴²

Más adelante, se vuelven a equiparar la insignia del dragón con la de Mahoma, cuando Ogiero el Danés ataca a un *pagano*:

“Y va a ferir al que el dragón tenía,
A Ambor derriba delante de él, en el sitio,
Y el dragón y la insignia del Rey.
Baligante ve su pendón caer
Y el estandarte de Mahoma quedar”³⁴³

Se deduce, además, de este pasaje la percepción simbólica de la destrucción del estandarte como reflejo de la derrota del contrario, del mismo modo en que se llegó a creer que la destrucción del ídolo o del sepulcro de Mahoma entrañaría la destrucción de propio Islam³⁴⁴. El elemento gráfico resulta así recurrente como alegoría de la derrota.

Estos dragones tan representativos de los musulmanes épicos, pudieron inspirarse en los grifos que tan frecuentemente decoraban el arte islámico y que cayeron en manos

³³⁸ Fierabras (ed. 1966), v. 668, p. 21; *Chanson d'Ogier* vv. 9634-9635, citado por Bancourt (1982) Vol. II, p. 914.

³³⁹ Así lo indicó Dufournet “Cours sur la Chanson de Roland”, Paris, C.D.U., 1972, recogido por Bancourt (1982) Vol. II, p. 993.

³⁴⁰ Bancourt (1982) Vol. II, pp. 914-915.

³⁴¹ En la versión original “se alía”, “s’alient”, *Canción de Roldán* (ed. 1959), p. 84, v. 1879.

³⁴² Continúa: “Muy altamente gritan un sermón: / Quien de nuestros dioses quieren tener protección, / Les rece y sirva con gran humildad!”, *Ibidem.*, vv. 3265-3272, p. 163.

³⁴³ *Ibidem.*, p. 176, vv. 3548-3552.

³⁴⁴ Tolan (1998 a), pp. 53-55; aspecto tratado en este capítulo y en el Capítulo I, apartado 2. 6. a.

cristianas como trofeos de guerra y ricos objetos de prestigio³⁴⁵. El grifo y el dragón, de fisionomía diferente, aparecen asociados y relacionados en el arte islámico siendo ambos híbridos monstruosos y alados. Así, en una seda andalusí del s. XI conservada hoy en el Museo Bargello de Florencia, encontramos ambas bestias en medallones contiguos con rasgos figurativos muy similares (Fig. 213). Una seda de Palermo tejida en la primera mitad del s. XII también incluye la figura del grifo, muy esquemática y similar a la del dragón (Fig. 214) que, con su posición rampante, resulta casi idéntica a los dragones que decoran los escudos musulmanes en las ilustraciones de manuscritos occidentales. Así lo vemos en un ejemplar alemán del *Karl der Grosse de Der Stricker*³⁴⁶, del s. XIII, donde los musulmanes presentan escudos con dragones rampantes (Fig. 215), muy similares a los de la tela de Palermo. Además, la cenefa que bordea esta miniatura en su parte superior muestra el deliberado intento de reproducir la típica decoración islámica de ataurique con roleos y palmetas (Fig. 215).

Los grifos islámicos fueron sobradamente conocidos por los cristianos occidentales, pues pudieron contemplarlos en las iglesias más visitadas por peregrinos y fieles. Así, la arqueta de Santo Domingo de Silos que sirvió de relicario, de la primera mitad del s. XI (Fig. 216) (hoy en el Museo Provincial de Burgos), contiene grifos. Ni siquiera en Suiza faltaron estos objetos, y aun se conserva un tejido de seda con grifos en la iglesia de Sainte Valère en Sion (Fig. 217). Aún más significativo resulta el famoso grifo de Pisa, expuesto durante siglos en lo más alto del exterior del Duomo de dicha ciudad, siendo un aguamanil de bulto redondo y fuertemente cargado de las implicaciones de ídolo, elevado sobre una columna (Fig. 218). Éste, procedente de al-Andalus y fechado en el s. XI, está hoy sustituido por una réplica en su emplazamiento original y conservado en el *Museo dell'Opera del Duomo* de Pisa. Las connotaciones de trofeo de este grifo ya han sido puestas de relieve por Glass, quien señala su condición evidente de *spolia* en virtud del prestigio que el puerto pisano adquirió como punto de salida de numerosas expediciones de conquista de enclaves musulmanes occidentales y orientales³⁴⁷. Gracias a esos triunfos Urbano II visitaría el arzobispado pisano en 1092, pocos años antes que saliera de allí una expedición determinante para la toma de Jerusalén en 1099. Las riquezas obtenidas de las campañas contra los musulmanes fueron invertidas en la construcción de la inmensa catedral en cuya

³⁴⁵ Aunque, por influencia de los Bestiarios, los grifos románicos se han interpretado en ocasiones de modo positivo, parece que su monstruosidad y origen oriental los hacen más bien demoníacos, como reflejan los cantares de gesta, al enfrentarse el héroe frecuentemente con esta bestia, Bancourt (1982) Vol. I, p. 114.

³⁴⁶ St. Gall, Stadtbibliothek n 302, fol. 50v; Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig. 204.

³⁴⁷ Del puerto de Pisa salieron las expediciones que lograron la conquista de Reggio (1005), Cerdeña (1015-1018), Mogahid (1016), Bona en el norte de África (1034), Palermo (1063), Amalfi (1073), al Mahdiya y Zawila (1087) y las Baleares (1110-1115), además de expediciones de la Primera Cruzada, al estar vetado el acceso al adriático por el exarcado de Rávena, Glass (1997), pp. 7, 54. *De Rebus Gestis Friderici*, crónica sobre Federico Barbarroja escrita por Ligurinus, señala este puerto como punto de salida de peregrinos a Tierra Santa, *Ibidem.*, pp. 3

cúspide se situaría el grifo³⁴⁸. Su colocación en lo alto de una columna conservaba inevitables reminiscencias de la idea de ídolo herético, pues el arte medieval convirtió la columna en una especie de tópico figurativo que sirvió para señalar como ídolo la imagen situada encima³⁴⁹, como se ha visto a colación del espinario. El grifo en la catedral pisana tuvo, quizá, una función ejemplificadora y moralizante, haciendo presente la inminente amenaza del demonio seductor, pero estuvo revestido de un claro carácter de trofeo arrebatado al enemigo religioso, exhibido con orgullo³⁵⁰.

El arte cristiano representó a veces los ídolos musulmanes como cuadrúpedos subidos a una columna, con posibles reminiscencias de los aguamaniles de bulto redondo andalusíes. Así lo encontramos en otro manuscrito alemán iluminado, el *Ruolantes Liet*, que retrata las aventuras de Roldán a finales del s. XII³⁵¹, mostrando al traidor Ganalón que suplica al ídolo musulmán la derrota de Roldán, aunque la imagen está actualmente mutilada (Fig. 219). El citado ejemplar ilustrado de *Karl der Grosse de Der Stricker*, del s. XIII, contiene una escena de la destrucción de los ídolos musulmanes que también se concreta en un cuadrúpedo sobre la columna (Fig. 220)³⁵². Las reminiscencias de los bronce andalusíes son enormes, recordando esta ilustración algunas piezas hispanomusulmanas como el ciervo conservado a día de hoy en el Museo Arqueológico Nacional (Fig. 221). Los recelos de las autoridades eclesiásticas respecto a las imágenes de bulto redondo, que en tiempos románicos son muy escasas y prácticamente limitadas a los relicarios y, en todo caso, a imágenes religiosas³⁵³, otorgan coherencia a la consideración de estos animales de metal como ilícitas formas artísticas de placer, que en un discurso ortodoxo cristiano serían calificadas de ídolos.

Volviendo sobre los grifos y dragones, éstos aparecen en el arte románico frecuentemente con un semblante muy cercano al arte islámico, siendo tomados directamente de modelos andalusíes³⁵⁴. Sin embargo, nada apunta a su aparición en virtud de su alusión a ídolos *sarracenos*, aunque sí denotan una fuerte carga negativa que pudo derivar de su asociación con lo musulmán. La relación del repertorio teriomórfico románico con el arte musulmán también es puesta de relieve por Glass, que lo considera

³⁴⁸ *Ibidem.*, pp. 54-59. También son trofeos, par la autora, las cerámicas musulmanas (procedentes de al-Andalus, Túnez, el Magreb, Sicilia y Egipto) incrustadas en las fachadas de numerosas iglesias románicas pisanas, *Ibidem.*, p. 46.

³⁴⁹ Tonnelier (1952), pp. 228-229; Camille (2000), p. 153, recoge múltiples ejemplos en su libro.

³⁵⁰ Este concepto y función en los objetos islámicos caídos en manos cristianas será tratado brevemente en el próximo apartado 3. 3.

³⁵¹ Este es el ídolo de los musulmanes Apolo o Apolin, representado en un pequeño ternero. *Ruolantes Liet* de Conrad el sacerdote, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Pal. germ. 112, de entre 1180 y 1190, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 125; Vol. II, fig. 98.

³⁵² St. Gall, Stadtbibliothek n 302, fol. 50v; Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig. 204.

³⁵³ Ya Gómez Moreno y Olaguer Felú señalan respecto al crucifijo románico de Fernando I conservado en el Museo Arqueológico Nacional, que el bulto redondo sólo se justifica en el contexto teológico por ser un relicario y por tanto digno de adoración y capaz de hacer milagros, Gómez Moreno (1968), p. 79-80; Olaguer-Felú (1998), p. 322-333. El tema ha sido desarrollado en el Capítulo I, apartado 3.

³⁵⁴ Monteiro Arias (2005 b), pp. 115-118.

resultado de un acto consciente con ciertas connotaciones de trofeo, especialmente en el caso de los grifos a los que califica de "grifos islámicos"³⁵⁵.

Por otro lado, el dragón representa al diablo en el propio *Apocalipsis*, así como en los Bestiarios, que siguen en esto el antiguo *Physiologus*³⁵⁶. Además, la identificación de los ídolos con los demonios y la idea de que el demonio sale del ídolo está muy presente tanto en la epopeya francesa como en la hagiografía³⁵⁷. Así, puede suponerse que, en ocasiones, se imitaron las bestias del arte hispanomusulmán, no por admiración estética, sino para representar al demonio y figuras maléficas asociándolas con imaginario artístico del enemigo. Incluso, contamos con algunos relieves románicos donde los grifos sí aparecen de modo explícito bajo la forma de ídolos mediante el recurso a la columna como elemento de identificación fiable. Así, en la iglesia zamorana de San Claudio de Olivares dos grifos parecen beber de una copa que, en realidad, constituye una columna con basa propia en la que apoyan sus garfios (Fig. 222). También parece un capitel el elemento sobre el que se apoyan los dos grifos del claustro de Ripoll (Fig. 223). El mismo tema aparece en el románico francés, y un capitel del coro de la abadía de la Sauve-Majeure convierte el tradicional tema de los grifos bebiendo de la Fuente de la Vida en dos grifos que picotean la columna, salomónica en este caso (Fig. 224). El mismo tema reaparece con leones, encontrándose el motivo de los dos felinos con una sola cabeza asociado a la idolatría mediante la columna, en la provenzana Saint Christol d'Albien (Fig. 225).

Salvo en estos casos donde encontramos la columna, no existen indicios de la imitación de motivos artísticos musulmanes con la intención de calificarlos de ídolos. Pero es posible que asistiéramos, en ocasiones, a la voluntaria islamización de algunas representaciones bestiales demoníacas, como resultado de una confrontación religiosa y como una proyección puramente estética de la polémica. Igual que algunos temas iconográficos de los Beatos adoptaban rasgos procedentes del arte hispanomusulmán para emitir un mensaje político contra el Islam por asociación³⁵⁸, la orientalización de algunos monstruos románicos pudo responder a la asociación Islam-mal/ mal-Islam, comportando un mensaje ideológico de modo explícito o implícito.

³⁵⁵ Glass (1997), pp. 48-49

³⁵⁶ *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, en Beauvais, Clerc, Fournival, Latini y Corbechon (ed. 1992), p. 43.

³⁵⁷ Bancourt (1982) Vol. I, p. 402.

³⁵⁸ La iconografía antiislámica de los Beatos se caracterizó por incorporar elementos de la iconografía islámica en el arte cristiano con un sentido político contemporáneo, Williams (2004), p. 301-302. Wirth señala que la inclusión de elementos iconográficos islámicos en las escenas de las ilustraciones de Beato permitía vincular el contenido del *Apocalipsis* y sus imágenes con los enemigos inmediatos del contexto vigente: los musulmanes. En ocasiones, la representación de la bestia apocalíptica de estos manuscritos en su mayoría hispanos y muchos de tiempos románicos, ha sido considerada un vivo retrato de los grifos de los aguamaniles, marfiles y tejidos andalusíes, persas y omeyas en general, Wright (1995), p. 55, ofrece ejemplos concretos como el Beato de Madrid, BN MS Vit. 14-1, ff. 108v y 135r.

3. 2. d. LA PROCEDENCIA ISLÁMICA DE ALGUNAS FIGURAS ZOOMORFAS ROMÁNICAS Y SU SIGNIFICACIÓN NEGATIVA EN POSIBLE ATENCIÓN A SU ORIGEN

De este modo, algunas fieras de rasgos islamizantes pudieron ser portadoras de una carga negativa en función de su procedencia estilística. Este aspecto vendría a completar las consideraciones realizadas en capítulos anteriores sobre algunas representaciones bestiales como imágenes animalizadas del enemigo religioso. La familiaridad con el repertorio figurativo hispanomusulmán y la demonización del mismo vendría a dotar a estas formas de un sentido maléfico específicamente derivado del conflicto religioso-territorial, como la concreción de éste en un plano artístico. La eventual consideración de las formas hedonistas a las que los enemigos se abandonaban y el silogismo antiidolátrico que convertía a los adoradores en la viva imagen de sus ídolos³⁵⁹, podrían haber confluído en la carga negativa de estas formas vinculándolas con los musulmanes. Así, comprobamos que las sirenas de cuerpo de pájaro, que en Sotosalbos portaban turbante (Fig. 226) como referencia explícita al enemigo religioso, son *per se* musulmanas al encontrarse frecuentemente en el arte musulmán hispano (Fig. 227) y oriental.

Otro tanto se puede decir de los guerreros armados que veíamos enfrentándose a grifos y leones rampantes en el Capítulo III, cuyo vínculo con la guerra antiislámica vendría evidenciado no sólo por la evocación del guerrero contemporáneo, sino también por la fiera islamizante a la que se enfrenta.

Por otro lado, algunas bestias románicas de significación ambigua podrían definir su valencia en virtud de sus rasgos estilísticos cercanos al arte musulmán. Así, los grifos y leones del claustro de Silos, insistentemente relacionados con la eboraria hispanomusulmana por su estilo y técnica escultórica³⁶⁰ (figs. 228 y 229), podrían estar redundando en su mensaje negativo, al añadirse su procedencia al aprisionamiento entre ramajes, ya de por sí condenatorio³⁶¹. Aunque en algunos Bestiarios el grifo recibía una

³⁵⁹ Que veíamos esgrimido de la pluma de Ruperto de Deutz y Robert de Nogent en su pugna antijudía, en el apartado 3. 1. a.

³⁶⁰ Hasta el punto de que se ha llegado a especular con el trabajo de artífices musulmanes, Pérez de Urbel (1975), p. 21; Gran parte de los autores que han abordado el estudio de la escultura del claustro de Santo Domingo de Silos señalan que el estilo coincide y depende de arte de los metales y marfil árabes y mozárabes. Esto ha sido puesto en relación con la presencia de esclavos *moros* en Silos, atribuyéndoles la factura de los capiteles, Pérez Carmona (1959), pp. 155, 177, apunta a esta hipótesis siguiendo a Camps Cazorla. Pérez Carmona señala repetidamente la posible "formación árabe" de los escultores de Silos, concretamente de la Puerta de las Vírgenes, que sería también el artista de la Serós.

³⁶¹ Wirth (1999), p. 280: se usan tallos poblados para representar medios hostiles. "Autour de 1100, les rinceaux se développent et se renferment comme des pièges sur les personnages qu'ils emprisonnent, suggérant une métaphore constante dans la littérature religieuse, celle des lacs du péché. Le procédé se met en place simultanément à Saint Isidore de Léon à Toulouse et à Compostelle". Ver también pp. 281-303; 308-324; 329-455.

interpretación positiva, su aparición en el arte románico y en la literatura se interpreta como la representación del maligno o de imagen relativa al mundo demoníaco³⁶².

Los leones que flanquean la puerta sur de Saint Sernin de Toulouse (Fig. 230) presentan rasgos claramente islamizantes que salen a relucir mediante una simple comparación visual con el león de un aguamanil (Fig. 231). Aunque el león es una figura de doble valencia simbólica e inmensamente reiterada, existió la noción sobre el origen oriental de la imagen del león rampante. En el *Cantar de Rodrigo y Don Fernando*, se alude a la procedencia india del mismo, que servirá para representar el poder del rey³⁶³. Sobre su procedencia antigua mesopotámica también existió una cierta noción y el *Libro de Alexandre* lo convierte en símbolo de Babilonia³⁶⁴, ciudad que constituía una alusión al mundo islámico por este tiempo. No resulta extraña la asociación del león con el imaginario de poder islámico, pues los leoncillos rampantes aparecen en insignias guerreras tan significativas como el Pendón de las Navas de Tolosa³⁶⁵. La insistencia del arte cristiano en la representación de esta imagen no impidió que siguiera percibiéndose como un símbolo empleado por el enemigo. Así, el arcón de madera de Santa Clara de Tordesillas, de mediados del s. XIV, presenta una decoración en su tapa interior con el combate entre un cristiano y un musulmán. Junto al primero aparece un castillo, mientras el segundo se acompaña del símbolo del león rampante, descrito como "claramente orientalizante"³⁶⁶.

Más directamente procedentes del arte musulmán que los leones son los cuadrúpedos con cuerpo de león y rostro humano, que encontramos en marfiles y telas hispanomusulmanas (Fig. 232) y reaparecen en el románico (Fig. 233), donde su hibridismo y monstruosidad no puede ser portadora de valores positivos³⁶⁷. También los varios elefantes que proliferan en el arte románico proceden de marfiles y telas

³⁶² Sebastián (1994), p. 270. Su altísima frecuencia en la escultura románica ha sido subrayada por Sastre Vázquez (2008), p. 226. Aunque algunos autores, siguiendo el *Physiologus*, defienden la valencia positiva del grifo, en el arte y la literatura épica, este ser parece revestir fuertes connotaciones negativas. En la *Chanson de Roland* Carlomagno ve grifos en su sueño, entre los animales que quieren devorar a sus hombres *Canción de Roldán* (ed. 1959), vv. 2541-2545, p. 132, interpretados por los expertos en literatura medieval como símbolo de crueldad, Bancourt (1982) Vol. I, p. 114.

³⁶³ Los castellanos dicen al rey Fernando I que les permite pedirle lo que deseen: "En buen punto fuestes nado; mandat fazer un castillo de oro, e un león indio gritando", *Cantar de Rodrigo y el Rey Fernando* (ed. 1986), vv. 277-278, p. 141, Alvar lo traduce por "león rampante".

³⁶⁴ En este poema se habla del rico atuendo que formaba la indumentaria del rey helénico, ornado su escudo estaba con un león símbolo de Babilonia, *Libro de Alexandre* (ed. 1995), vv. 153-157.

³⁶⁵ Anterior al 1212. *Maravillas de la España Medieval* (2000), Catálogo, p. 109.

³⁶⁶ García Flores (2001), p. 276, fig. 6.

³⁶⁷ Estas figuras se corresponden con la figura de Buraq, caballo de cabeza humana que sirve de montura a Mahoma en su viaje nocturno. En el s. XIII Rodrigo Ximénez de Rada describía el caballo del Profeta como un monstruo al estilo de las bestias (¿langostas?) que aparecen en el *Apocalipsis* de San Juan, Barkai (1984), p. 221. Un manuscrito de los Viajes de John de Mandeville incluye la representación de Buraq o un cuadrúpedo con cabeza humana coronada, junto al que se dice que se trata del ídolo más sagrado de los musulmanes, Camille (2000), p. 175, British library, Londres, MS. Real 17.c. XXXVIII, Versión *Middle English* de los viajes de Mandeville, f. 138v. El centauro también constituye un ídolo dentro de las descripciones de Mandeville en su libro de viaje (c. 1356) y un manuscrito bajomedieval de duque de Berry representa a Mahoma como un caballo con cabeza humana y larga barba bifida ante el que se sacrifica un niño *Ibidem.*, p. 176, fig. 88.

musulmanas, existiendo incluso un ejemplo exento excepcional en marfil iraquí del s. X y conservado en el Bargello de Florencia (Fig. 234).

Sin embargo, estas consideraciones son parciales y muestran sólo una faceta de una realidad compleja y mucho más rica en matices. Las formas artísticas musulmanas aparecen también en el arte cristiano bajo connotaciones positivas, aunque no inconscientes. Así, los obispos más activos en la lucha ideológica y territorial contra el Islam se hacían enterrar con tiraces andalusíes. Esto lleva a reflexiones de mayor calado sobre el sentido de estas actitudes aparentemente contradictorias, que serán objeto de análisis al final de este capítulo³⁶⁸.

3. 2. e. OTROS ASPECTOS DE LA SUPUESTA IDOLATRÍA ISLÁMICA Y EL POLITEÍSMO IMPUTADO A LOS MUSULMANES

Otros matices definieron la noción de los musulmanes como idólatras y la idea elaborada sobre sus ídolos. De la supuesta idolatría de los *sarracenos* derivó su concepción como politeístas. Desde muy pronto, la tradición polémica antiislámica se centró en la elaboración de argumentos para dibujar la imagen del musulmán como politeísta, de un modo intencionado y consciente, en la mayoría de los casos. Se percibe en estas atribuciones la voluntad de identificarlos con los antiguos paganos, pero quizá sentaron también sus bases en el variado repertorio zoomorfo hispanomusulmán que, percibido como idólatrico, podría haber contribuido a la creación de un repertorio de dioses igualmente variado. En todo caso, conviene esbozar las connotaciones que confluyeron en la imputación de la idolatría de los musulmanes para comprender las implicaciones que arrastró consigo.

Álvaro de Córdoba sería uno de los primeros occidentales en esgrimir la tergiversadora acusación de politeísmo, siendo amplio su conocimiento sobre el Islam. Paulo Álvaro indicaría, a colación de la *idolatría* practicada en La Meca, que allí se adoraba al dios Moazim³⁶⁹. El *dimmi* viene a decir que Mahoma simuló venerar a un solo dios para introducir la idolatría y el politeísmo entre sus gentes:

“Por eso simula que adora a Dios fortísimo, para introducir entre los suyos un dios ajeno y para aumentar el honor mediante la veneración de Dios entre las

³⁶⁸ Es el Caso de Rodrigo Jiménez de Rada, sobre este tema ver el próximo apartado 3. 3.

³⁶⁹ Tras describir la llamada a la oración dice que “entregados a su rito, aquellos días en que consagran su desenfreno en el templo del ídolo, aún lo llaman con el mismo vocablo y debido a la diversidad de la lengua arábica, que se diferencia poco en la mayoría de las palabras del hebreo, esos días son llamados Almozem y en las mismas fechas en que ya desde antiguo el mismo pueblo, colocado entre los gentiles, acudía junto al citado ídolo a todas partes, ahora también la misma multitud extraviada fluye anualmente y rinde culto permanente al mismo demonio, que creen sacado de raíz del mismo lugar por la magnitud de su propia fe. Adoran, pues, hasta hoy a Maozim en su santuario, como el profeta declaró por inspiración divina” Álvaro de Córdoba (ed. 1996), *Induculus Luminosus*, 25, pp. 150-151.

gentes y multiplicar su dominación”, añade más adelante “con el fin de proteger a Moazim y al otro dios, al que conoció”³⁷⁰

No cabe duda, de que la imputación de politeísmo a los musulmanes es reflejo de la reiteración de esta acusación por parte de los musulmanes andalusíes hacia los cristianos, ya presente en el s. IX y vigente durante largos siglos³⁷¹. El dogma trinitario, que estaría en la base de este mecanismo de proyección, ya es condenado en el Corán (3, 80), donde se habla de la asociación de Gabriel, Dios y el profeta Jesús entre los cristianos para conformar una “pretendida trinidad”.

Varios textos revelan que la imputación del politeísmo a los musulmanes y la divinización de Mahoma son intencionadas y conscientes. En la *Historia de Turpin*, por ejemplo, el *sarraceno* Aigolardo describe a Mahoma como un profeta para señalar, acto seguido, que se trata de un dios: “Nosotros tenemos a Mahoma, que fue profeta de Dios enviado a nosotros por Él”, señalando poco después, en la misma conversación “Lejos de mí, contestó Aigolardo, el recibir el bautismo y el renegar de Mahoma, mi Dios omnipotente”³⁷².

La noción del politeísmo será especialmente divulgada por los cantares de gesta. Es éstas el nombre de Alá no aparece nunca citado, lo que ha llamado la atención de los especialistas, pues los musulmanes lo nombraron en muchas circunstancias de la vida cotidiana y de manera aun más frecuente en el campo de batalla³⁷³. La única gesta francesa que reconoce a Mahoma como profeta es el *Couronnement de Louis*. Las demás, incluyen la invocación a Mahoma a imitación de las fórmulas que imploran a Alá, en frases como “Mahoms te puist aider!”, “A haute voix s’escrie: Mahomet, sire, aïue!” y “Par Mahomet, qui je prie et aor”³⁷⁴.

La divinización de Mahoma es así sistemática en las gesta francesas, añadiéndose al frecuente juramento por Mahoma el realizado por sus otros dioses³⁷⁵. Este juramento politeísta aparece igualmente en crónicas de cruzada como en la *Crónica Anónima de la Primera Cruzada*, donde se pone en boca de musulmanes anónimos o del mismo emir de Babilonia el juramento (por Mahoma y por todos sus dioses) de que tomarán la ciudad de Antioquía, o de que nunca volverán a entablar combate con los cristianos³⁷⁶. El politeísmo,

³⁷⁰ *Ibidem.*, *Induculus Luminosus*, 25, pp. 150-151.

³⁷¹ Autores de crónicas andalusíes como al-Makkari o Abenacotía se refieren a los cristianos como a politeístas, Sáez (2006), pp. 131, 136.

³⁷² Liber Sancti Jacobi (ed. 2004), Libro IV, *Historia de Turpin*, Cap. XII, pp. 456-457.

³⁷³ Pellat Y. y Ch. (1965), p. 16.

³⁷⁴ Reconocimiento de Mahoma como profeta, *Couronnement de Louis*, v. 842, c. 1166, *Ibidem.*, p. 11. La deliberada conversión de Mahoma en un dios cuya advocación está siempre en boca de los musulmanes se hacen evidentes en ese tipo de frases e invocaciones: “Mahoms te puist aider!” *Couronnement de Louis*, v. 665, c.1160, “A haute voix s’escrie: Mahomet, sire, aïue!”, *Conquête de Jérusalem*, v. 5308, “Mès par Mahom, qui fet croistre les herbes!”, en *Covenant Vivien*, v. 161, y “Par Mahomet, qui je prie et aor”, en la *Prise d’Orange*, c. 1329, recogidos por Pellat Y. y Ch. (1965), p. 21.

³⁷⁵ Algunos ejemplos en *Ibidem.*, pp. 17-18.

³⁷⁶ Histoire Anonyme de la Première Croisade (ed. 1924), Noveno Relato, 21, pp. 118-119; Décimo Relato, 39, pp. 216-217.

como la idolatría, será un lugar común en crónicas y literatura épica, y ha sido definido como un elemento de propaganda para la cruzada³⁷⁷.

Junto a Mahoma, los dioses e ídolos más adorados por los *sarracenos* de los cantares de gesta franceses son Tervagan y Apollon³⁷⁸, a los que se unen otros como Júpiter, Cahu y Baratón³⁷⁹. Existen más nombres de connotaciones muy negativas, como Macabeu, Finnement (como *fin-del-mundo*), Pilato, Belcebú y hasta Anticristo³⁸⁰. Sin embargo, Mahoma permanece siempre como el dios y el ídolo más importante de los musulmanes. Así, en la *Canción de Roldán*, el conde cristiano traidor Turgis de Tortosa, que se alía con el rey de Zaragoza, le dice “Más vale Mahoma que San Pedro de Roma”³⁸¹.

Los dioses son igualados a los ídolos, así éstos son maltratados por los francos al vencer a los *infieles*³⁸², pero también por los propios musulmanes, que son impíos incluso con sus propias divinidades. La continua destrucción de sus propios ídolos, expresando su ira por el limitado poder de esos dioses, confirma, una vez más, la peculiar insistencia en la materialidad de éstos. De nuevo, encontramos referencias al marfil, al metal y demás elementos que pueden evocar los objetos artísticos musulmanes.

En el *Cantar de Roncesvalles*, Mersiles huye tras una derrota renegando de sus supuestas creencias. Por supuesto, no se refiere a Alá, sino a Mahoma y a los ídolos que de él adoran:

“¡Reniego de ti, Mahoma,	y de cuanto hice en tí!
Hícete cuerpo de plata	pies y manos de un marfil;
hícete casa de Meca,	donde adorasen en tí,
y por mas te honrar, Mahoma,	cabeza de oro te fiz.
Sesenta mil caballeros	a tí te los ofrecí;
mi mujer la reina mora	te ofreció treinta mil” ³⁸³ .

³⁷⁷ Tolan (1998 b), pp. 97-117. Dentro de la iniciativa de propaganda política para la cruzada se difunden estas ideas. Aparecen en la *Gesta Francorum* y predicadores como Jacques de Vitry afirmarían que los musulmanes tenían el templo de Salomón colocando en éste la estatua de Mahoma impidiendo entrar a los cristianos, Carleton Munro (1931), p. 331-332.

³⁷⁸ Que aparece por primera vez en la *Canción de Roldán*: “El Emir clama a Apolo/ Y a Tervagán y también a Mahoma:/ Mi señor dios, yo os he mucho servido:/ Todas vuestras imágenes haré de oro puro”, *Canción de Roldán* (ed. 1959), p.173, vv. 3490-3493.

³⁷⁹ Según la tabla de nombres propios aparecidos en las canciones de gesta realizada por E. Langlois, Mahoma se repite 1700 veces, Tervagan 230 y Apollin 170; después vienen Jupiter 60 veces, Cahu 40 veces y Baraton 30 veces; Pellat Y. y Ch. (1965), pp. 19-20.

³⁸⁰ Alusión a los diversos dioses de los sarracenos, en la *Chanson de Guillaume*, finales s. XII, Tervanant, vv. 3254, 3513; Macabeu, vv. 2285, Finement, vv. 3228; Los siguientes tres versos que son muy significativos: “Ainz creit le glut (=misérable) Pilate e Belzebu,/ E Antecrist, Bagot e Tartarin,/ E d’enfern le veil Astarut”, según recoge Pellat Y. y Ch. (1965), p.30; Alusiones similares en el *Covenant Vivien* (v. 1756), *Floovant* (v. 559) y, por supuesto la *Chanson de Roland*, vv. 2580-2589, *Ibidem.*, pp. 30-31.

³⁸¹ *Canción de Roldán* (ed. 1959) v. 921, p. 60.

³⁸² Así ocurre en la *Canción de Roldán* donde los cristianos “Rompen las imágenes y los ídolos: / Allí no quedan ni sortilegios ni falsedades”, *Canción de Roldán* (ed. 1959), p.182, vv. 3661-3665; y en *Fierabras* (c. 1170), v. 5039, *Fierabras* (ed. 1966), p. 157.

³⁸³ *Cantar de Roncesvalles* (ed. 1986), vv.13-18, p. 13.

Cada vez que los cristianos derrotan a los musulmanes, éstos huyen renegando de su religión. En el *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, los castellanos destierran a los *moros* de Calatrava “Por unas sierras arriba grandes alaridos daban, /renegando de Mahoma y de su secta malvada”³⁸⁴. En otros cantares, la derrota les induce, incluso, a convertirse al cristianismo, como a Mersiles en el *Cantar de Roncesvalles*, aunque se arrepiente acto seguido:

“Mas yo me voy para Roma	que cristiano quiero morir:
esse será mi padrino,	esse Roldán paladín;
esse me baptizará,	esse arçobispo Turpín.
Mas perdóname Mahoma,	que con cuita te lo dixe;
que ir no quiero a Roma,	curar quiero yo de mí” ³⁸⁵ .

Sin duda, estas nociones, fueron forjadas por el *Cantar de Roldán*, al que seguirán las demás gestas. Las descripciones de sus ídolos ultrajados consolidan una imagen impía de los musulmanes y parecen cargadas de ciertas intenciones ofensivas hacia éstos, quizá para provocar la risa del oyente:

“A Apolo corren, en una gruta,
Le querellan, feamente la ultrajan:
“¡Ay! dios malo, ¿porqué nos haces tal vergüenza?
Este es nuestro Rey, ¿por qué le dejaste destruir?
A quien mucho te sirve, mal paga le das!”
Luego le quitan su cetro y su corona,
Por las manos le cuelgan de una columna,
Entre sus pies a tierra le revuelcan,
Con grandes bastones le pegan y le maltratan;
A Tervagán le quitan su carbúnculo,
A Mahoma lo echan a un foso
Y cerdos y canes le muerden y le pisan”³⁸⁶.

Veíamos que Almanzor maldecía igualmente a Mahoma al ser derrotado en *El Poema de Fernán González*³⁸⁷, acción que se reproduce asiduamente en la gesta francesa donde los *sarracenos* insultan a sus dioses e ídolos, les exigen milagros e intervenciones en su favor, bastando con una simple caída o la muerte de un caballo para que los maldigan³⁸⁸.

³⁸⁴ *Cantar de los Siete Infantes de Lara* (ed. 1986), vv. 5-6, p. 65.

³⁸⁵ Precedido por los versos: “de todos éstos, Mahoma, tan solo me veo aquí, /y aun el mi brazo derecho, Mahoma, no lo trayo aquí: /cortómelo el encantado, esse Roldán paladín, /que si encantado no fuera, no se me fuera el assi”. *Cantar de Roncesvalles* (ed. 1986), vv. 49-58, p. 16.

³⁸⁶ *Canción de Roldán* (ed. 1959), vv. 2580-2591, pp. 133-134.

³⁸⁷ *Poema de Fernán González* (ed. 1973), X, p. 53.

³⁸⁸ También en Aiol maltratan a su ídolo como venganza por haber permitido su derrota, *Chanson d’Aiol* (ed. 1877) vv. 9704-9707, p. 284. Varios ejemplos en Bancourt (1982) Vol. I, pp. 406-407; les exigen milagros, p. 515.

Así, se observa que la imputación de idolatría y politeísmo a los musulmanes deriva en las fantasías más groseras y disparatadas, que sin duda persiguieron la comicidad. En todo caso, dichas exageraciones no deben conducir a la deducción exclusiva de la ingenuidad del hombre medieval, pues es preciso inscribirlo en un imaginario un tanto más informado, complejo y beligerante. Que los hombres de letras sabían del rechazo a los ídolos en la religión musulmana está confirmado por varios testimonios. Lo vemos en el intercambio epistolar entre el Monje de Francia y Al-Muqtadir de Zaragoza, que recoge un excelente y valioso debate doctrinal y dialéctico entre un cristiano y un musulmán. La carta del monje empieza buscando puntos en común para acercar posturas, recurriendo a la omnipotencia de Dios, al origen del hombre en Adán y a las figuras de Abraham, Isaac, Jacob como “nuestros padres”. El rechazo a la adoración de los ídolos por Cristo (citado como “el Profeta”) cuando es tentado por el diablo, con el que el Mesías apartara a los hijos de Ismael del infierno, constituye otra de las fórmulas de aproximación³⁸⁹. Otros autores denunciaron la falsedad y voluntaria propagación de la adoración de ídolos por los musulmanes³⁹⁰. Así, los especialistas insisten en el conocimiento por los cristianos letrados sobre el monoteísmo y el rechazo a las imágenes de los rivales religiosos, pues se hicieron traducciones del Corán, indicando que se trata de un tema que prefieren no aclarar por razones ideológicas³⁹¹.

Por ello, aunque en ocasiones la figuración islámica sirviera para amparar la noción de los musulmanes adoradores de ídolos y dioses, estas ideas suelen ser generalmente fantásticas y, en la mayoría de los casos, también sus ídolos fueron completamente inventados y desprovistos de vínculo con el mundo real.

3. 2. f. LOS ÍDOLOS MUSULMANES INVENTADOS SIN CONEXIÓN CON LA REALIDAD

Como se ha ido viendo en las distintas fuentes recogidas a lo largo de este capítulo, numerosas descripciones de los ídolos *sarracenos* distan mucho de conservar un vínculo con el arte islámico o con las prácticas rituales musulmanas. La imagen más frecuente del ídolo *sarraceno* en los manuscritos occidentales bajomedievales, donde éstos aparecen con mayor asiduidad, es la de la estatua de estilo clásico subida a la columna³⁹².

³⁸⁹ Conservado en el Ms. 538 árabe de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial Recogido por Dunlop (1952), pp. 264-265, del Fº 52 r; tras esto, le incita a abrazar la paz convirtiéndose a la veneración del Señor Jesucristo, para desenredarse de las trampas del diablo en las que ha estado envuelto hasta el momento presente, *Ibidem.*, pp. 265-266.

³⁹⁰ Así lo hicieron Otto de Freising, participante en la Segunda Cruzada (1147-1149), y Humberto de Romans en 1274, Carleton Munro (1931), pp. 332-334.

³⁹¹ Todo traductor medieval del Corán o comentarista se encontraba ante la evidencia de que la propia misión de Mahoma y de su revelación era la proclamación de un Dios único, Daniel (1993), p. 66-68.

³⁹² Camille (2000), pp. 152-176. “A diferencia de Occidente, la representación nunca tuvo el mismo poder en el mundo islámico, y por esta misma razón los cristianos estaban más interesados en construir un conjunto de imágenes de esta religión sin imágenes, para así simular y estimular su destrucción”, *Ibidem.*, pp. 168.

El único ídolo musulmán con el que contamos explícitamente representado en la escultura románica es el que se sitúa en la ciudad de Zaragoza en el dintel de la Catedral de Angulema. Serían Lejeune y Stiennon quienes identificaran el tema central del dintel con el pasaje de la *Canción de Roldán* en que el héroe cristiano humilla y mutila al rey musulmán que regresa a Zaragoza. Resulta de sumo interés el modo en que la ciudad aparece representada mediante una construcción de techumbre cónica adornada con crecientes lunares pues, junto a ésta, otro templete representa, según los autores, una mezquita (Fig. 235), llamada "Cripta" en la versión de Oxford y "Mahomerie" en las de Châteauroux y Venecia³⁹³. Ésta está formada por unas columnas que dejan ver en su interior una cabeza humana, la cual alude para estos autores a Apolin, ídolo y dios de esos *sarracenos* épicos. La representación del ídolo musulmán como una cabeza podría encontrar sus orígenes en los tratados polémicos que se referían al ídolo de la Kaaba como a una cabeza de Venus³⁹⁴. Por otro lado, la cabeza constituía ya por estos tiempos un trofeo de la guerra antiislámica y un auténtico símbolo de la tierra conquistada, que pasaría a la heráldica europea en forma de *cabeza de moro* para simbolizar los éxitos en la *Reconquista* y las cruzadas del linaje en cuestión³⁹⁵. El Museo Diocesano de Colonia conserva una cabeza exenta de oro repujado, que parece no haber pertenecido a una estatua, fechada en la transición del s. XI al XII³⁹⁶. El uso del oro, la falta de evidencias de su pertenencia a una estatua, el hecho de que no se trate de un relicario, podría llevar a pensar que esta cabeza de ojos rasgados y barba bífida fue concebida como un ídolo herético (Fig. 236). La barba en dos mechones se corresponde generalmente con la representación de personajes del Antiguo Testamento, judíos por tanto, y aparece también asociada a la representación del musulmán, como hemos visto³⁹⁷.

Contamos con otros ídolos sin identificar en el románico centroeuropeo, como es el curioso mono encadenado elevado en una columna que adorna el interior de la Catedral de Bayeux del s. XII (Fig. 237), identificado como un titiritero acompañado de su simio³⁹⁸, pero alusivo al concepto de ídolo por la presencia de la columna. La columna seguirá siendo el elemento de referencia al ídolo, *sarraceno* o no, a lo largo del gótico. Así, en la ménsula sobre la que se apoya la estatua de Roldán en la portada sur de la Catedral de Chartres (c. 1235) aparece un ídolo de forma demoníaca erigido sobre una columna, flanqueado a su izquierda por un rey (hoy mutilado) con corona y espada, y al derecha otro

³⁹³ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, p. 35, indican además que esta parte derecha del dintel permanece a la sombra gran parte del año por su orientación (nota 28, p. 41) siendo el sitio elegido para los infieles. El dintel es una de las pocas partes originales que no fueron desvirtuadas por la restauración, Nayrolles (2006), p. 270.

³⁹⁴ Idea enunciada por Euthymius Zigabenus (muerto después de 1118) *Panopila dogmatica, Adversus Saracenos* Migne, Patrologia Graeca (ed. 1850-1866), Vol. 130, c. 1339, y seguida por la polémica posterior según, Bancourt (1982) Vol. I, p. 393. Por otro lado, el culto a Venus asociado a los musulmanes permite amparar su percepción como pueblo lujurioso e idólatra, y se consolida por ser el viernes el día sagrado, autores como Bacon así lo establecen, Daniel (1993), p. 198, Bacon, Mor. Phil., 4, 1, 111, 5. También en el Pasionario Hispánico (ed. 1995), pp. 288-289.

³⁹⁵ Monteiro Arias (2009), pp. 129-142.

³⁹⁶ Pijoán (1944), p. 470.

³⁹⁷ Sobre la barba bífida se ha hablado en el Capítulo IV, apartado 6. 3. d.

³⁹⁸ Pijoán (1944), p. 280.

personaje con cota de malla se arrodilla (Fig. 238)³⁹⁹. Otra curiosa imagen, esta vez en un manuscrito alemán que ilustra la gesta *Fierabras* a principios del s. XIV⁴⁰⁰, presenta a Roldán y Oliveros destruyendo los ídolos musulmanes, que adquieren forma de demonio (Fig. 239).

3. 3. UNA REFLEXIÓN COMPLEMENTARIA: EL USO DE MOTIVOS PROCEDENTES DEL ARTE ISLÁMICO PARA DESPLEGAR UN MENSAJE CONTRA EL ISLAM

Antes de acabar este capítulo resulta necesario introducir una reflexión de orden general que se relaciona con la totalidad de este estudio. A lo largo del mismo, hemos visto cómo algunos temas dotados de una carga antiislámica se encontraban, antes que en el arte románico, en el arte hispanomusulmán. Así ha sido señalado respecto a los caballeros enfrentados, presentes en la Pila de Játiva o en diversas arquetas como la de Pamplona, lo mismo que las figuras que clavan su lanza en un monstruo, que se asemejan a las escenas cinegéticas de las artes transportables islámicas. Los olifantes eborarios musulmanes aparecieron representados en el arte románico, lo mismo que los esquemas decorativos vegetales y geométricos que los decoraban. Se ha visto cómo el propio Sagitario/centauro arquero pudo ser asociado al Islam por su presencia en los tratados astrológicos árabes, mientras la figura de la arpía, a veces coronada por un turbante, aparece con frecuencia en el arte musulmán. Los músicos que encontramos en diversos canecillos y capiteles vestidos con un atuendo típicamente islámico y tañendo instrumentos andalusíes, aparecen representados en las artes del marfil y en los tejidos procedentes de al-Andalus, Sicilia y Oriente. Nos hallamos así ante la existencia de algunos temas figurativos asimilados por los cristianos al enemigo religioso por aparecer en sus objetos artísticos. Las arquetas albergadas en iglesias y abadías para contener reliquias, y los tirazes que cubrieron los restos de monarcas, obispos y santos, demuestran la premeditada conservación de estos objetos de arte mueble procedentes del mundo musulmán. El valor artístico y material de los mismos llevó sin duda a estimarlos como admirables objetos, pero su empleo para recubrir restos sagrados y reales implica una especie de cristianización de los mismos, similar a la que se produce al convertir una mezquita en iglesia mediante su consagración.

El tema de la Prostituta de Babilonia de los Beatos como representación alegórica del Islam, que recurre a la postura de sentarse *a la turca* y a la copa de los mundos (propias de la representación abasí del califa) para referirse a los musulmanes⁴⁰¹, demuestra el uso

³⁹⁹ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. I, pp. 200-201, lo interpretan como Ganalón suplicando al ídolo que Carlomagno sucumba ante Marsiles.

⁴⁰⁰ *Fierabras*, Hannover Staatsbibliothek, ms. IV 578, fol. 89r, Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, fig. 181. El rey aparece con un sombrero cónico y uno de los villanos musulmanes porta un hacha, elementos estos característicos de la imagen del musulmán que se recogen en esta tesis.

⁴⁰¹ Roux (1982), pp. 83-108. Reiteradas en el arte hispanomusulmán desde finales del s. X, Sepúlveda González (1987), Vol. IV, p. 1995.

consciente de estos recursos figurativos para aludir al enemigo religioso. Algo parecido ocurre con la representación del rey babilonio Baltasar, identificado con los musulmanes mediante el arco de herradura de dovelas bícromas que, en ocasiones, enmarca la escena⁴⁰². El arte románico se sirvió de los mismos procedimientos. Un artículo de R. Ettinghausen y W. Hartner analiza cómo Rogelio II tejió en su manto un león apresando a un camello para representar su propio triunfo sobre el Islam, siendo éste un motivo artístico musulmán cargado de idénticas connotaciones de dominación política y militar sobre los cristianos y otros pueblos⁴⁰³. El tema del león atrapando a un pecador prolifera en el románico hispano, y aparece junto al centauro en la fachada de Sta. María de Ripoll (Fig. 132 del Capítulo III), entendida como un manifiesto iconográfico de los valores de *Reconquista* por diversos especialistas⁴⁰⁴. Asistimos así a un uso conciente de los motivos artísticos islámicos, a una apropiación de formas para encarnar nuevos significados, impregnados de connotaciones de dominación sobre los propios musulmanes.

La lucha contra el Islam dotó de prestigio a los objetos procedentes del mundo musulmán, siendo en ocasiones elementos de botín y refinadas pruebas materiales del triunfo. Sabemos que, desde los primeros tiempos de conquistas cristianas sobre al-Andalus, se recurrió a la introducción de leyendas en árabe con mensajes cristianos en las monedas acuñadas por los monarcas hispanos, como los vellones fabricados cuatro meses después de la toma de Toledo en 1085⁴⁰⁵. Algunas de estas monedas proclamaban en árabe el dogma de la Trinidad pero, con frecuencia, fueron acuñadas con inscripciones pseudocúficas, que no tenían significado real, y que estuvieron sin duda orientadas a subrayar el triunfo sobre los musulmanes al incorporar la cruz a la moneda⁴⁰⁶.

Son muchos los indicios que apuntan a un uso conciente de los recursos figurativos islámicos en el arte cristiano para representar el triunfo sobre el Islam, y cabría reconsiderar la presencia de cada uno de estos elementos en las iglesias románicas. La aparición en las mismas de esquemas compositivos de ataurique típicamente musulmanes o de los propios modillones de rollo (presentes en la Mezquita aljama de Córdoba y en gran parte de los templos románicos) apunta a la existencia de recursos gráficos que, además de mostrar una admiración estética, podrían destinarse a proclamar la dominación sobre los

⁴⁰² Elemento que aparece también en la estructura de la puerta de la ciudad de Babilonia en la ilustración del incendio en el Beato de Fernando I (fol. 233v), que ha llevado a Sepúlveda a afirmar “En las miniaturas de estos tres pasajes, unidos por la explicación de los caballos con cabeza de león, encontramos las alusiones más claras al Islam: en indumentaria, modelo iconográfico y arquitectura, sobre todo en la escena que nos ocupa, que es la clave, ya en el *Apocalipsis* de la interpretación. Incluso podríamos tratar de identificar a los siete reyes con los califas españoles, haciendo una transposición de los que Beato dice sobre los Césares, desde Abderraman I (756-788), época en que se escribió el Comentario]...[En la época de Hixem II (976-1009) y su valido Almanzor se localizaría el octavo, la bestia que era y ya no es, el octavo que es de los siete y camina a la perdición”; Sepúlveda González (1987), Tomo IV, pp. 2003-2004. También Franco Mata (2007), p. 145.

⁴⁰³ Ettinghausen y Hartner (1964), pp. 161-171.

⁴⁰⁴ Principalemente Junyent (1975), pp. 57-58 y Melero Moneo (2003), pp. 135-157.

⁴⁰⁵ En Toledo se iniciaron las primeras acuñaciones castellanas de la Edad Media, caracterizadas por contener caracteres árabes, con la apariencia de dirhemes acuñados por la Taifa de Toledo, donde aparece la profesión de fe incompleta limitada a la invocación del Dios único, Coll (2003), p. 90.

⁴⁰⁶ Grierson (1976), Figs. 305-306.

musulmanes. Cabría así considerar la incorporación de estos elementos con un carácter de trofeo, lo mismo que la conservación de arquetas o la transformación de mezquitas en iglesias pudieron estar dotados de esas connotaciones.

Esta es una de las reflexiones de orden general suscitadas por el recorrido emprendido para la elaboración de este estudio, que partió del análisis de las influencias artísticas hispanomusulmanas para centrarse plenamente en la ideología contra el Islam reflejada en los relieves de las iglesias. Demostrar la existencia de componentes políticos en las influencias artísticas islámicas, la posible apropiación y reutilización de esos motivos con fines ideológicos, requeriría de un trabajo en profundidad diferente al aquí planteado. No obstante, para llegar a esas deducciones ha resultado necesaria la previa comprobación de la existencia de mensajes ideológicos antimusulmanes en la iconografía románica. Este ha sido el objetivo marcado para el presente trabajo, que se concibe como la aproximación a un tema que se anuncia más amplio y que requiere de nuevas investigaciones.

A lo largo de este capítulo se ha comprobado que la idolatría asociada a los musulmanes constituye un tema presente en multitud de textos medievales y que encontró su reflejo en el arte a múltiples niveles. La ausencia de inscripciones, habitual en el románico, y el mayor conocimiento de la religión musulmana en el mundo hispano, impiden encontrar imágenes específicas de ídolos musulmanes en el contexto peninsular, más allá de la recurrencia a las formas artísticas hispanomusulmanas con connotaciones demoníacas y negativas. A su vez, podrían haberse adoptado elementos figurativos hispanomusulmanes para formular una iconografía orientada a combatir al Islam en el plano ideológico, presentándose la percepción del arte islámico como un aspecto capaz de proyectarse a diversos niveles en los relieves románicos.

La consideración de los musulmanes como idólatras por su reclinación en el rezo parece haberse extendido de modo eficaz por tierras hispanas y centroeuropeas, en unas vinculándose con la orientación de la plegaria a La Meca y a las piedras de la Kaaba, en otras, como alusión a la adoración de supuestos ídolos. De este modo, la idolatría imputada a los musulmanes en numerosos textos y aparentemente asumida por la mentalidad popular (ya fuera de un modo más realista o fantástico), permite comprender la aparición de temas románicos como las figuras prosternadas, la imagen del Espinario y las figuras que se encaraman en una columna, así como reflexionar sobre las connotaciones que adquirieron algunos préstamos estilísticos del arte islámico.

El arte románico, extendido con homogeneidad por gran parte de Europa occidental, ofrece, en todo caso, elementos de unificación de numerosas nociones presentes en diversos contextos teológicos y sociales, y constituye un fiel reflejo de la propagación de determinadas ideas que se encuentran en las fuentes escritas de diversas procedencias

(textos monásticos, cronísticos, literarios...), épocas (siglos IX a XIII), y ámbitos geográficos. Los textos polémicos antiislámicos resultan así esclarecedores de algunos temas iconográficos tenidos hasta el momento por *profanos*, carentes de sentido o indescifrables.

CONCLUSIONES

Este estudio se ha volcado en la interpretación de la imagen románica en el marco del contexto ideológico y político de la lucha contra el Islam. La ideología desarrollada contra los musulmanes, desplegada en los siglos del románico, no constituye un aspecto secundario de la mentalidad de su época ni resulta un fenómeno independiente de los mensajes enunciados por los relieves de las iglesias. Por el contrario, en los siglos del románico asistimos a la difusión y a la consolidación de una percepción negativa de los musulmanes, estereotipada y demonizada, que se había gestado siglos antes en tratados de refutación y ataque doctrinal. Esta *imagen mental* del musulmán encontraría su trasposición figurativa, siendo la iglesia románica un medio privilegiado para expresar la condenación de los musulmanes por sus múltiples vicios y la salvación espiritual de los combatientes involucrados en la guerra. La imagen románica permitió expresar en términos figurativos los valores morales asignados a los musulmanes, gracias a su carácter simbólico y a su capacidad de transmitir conceptos y mensajes.

Los principales agentes implicados en el fenómeno masivo de erección de iglesias románicas en la península ibérica, el papado, la orden benedictina de Cluny y los poderes hispano-cristianos, estuvieron implicados en la lucha contra el Islam o involucrados en la ideología desarrollada contra el mismo. El papado había sentido la amenaza musulmana en su propia Sede a mediados del s. IX, tras lo que asistió a la consolidación del poder islámico en el sur de la península itálica. También las tierras francas se habían visto amenazadas desde la llegada de los musulmanes a la Península, y a finales del segundo tercio del s. XI asistimos a la primera implicación del pontífice y de los barones francos en la lucha contra las taifas andalusíes.

La penetración benedictina en el norte peninsular se inició en este tiempo como una iniciativa conjunta promovida por el papado y favorecida por los monarcas cristianos peninsulares, materializándose en la implantación del rito romano. Esta iniciativa formó parte de la Reforma eclesiástica que adquiriría especial vigor durante el papado de Gregorio VII, el cual manifestaba su autoridad sobre los territorios conquistados al Islam en la península ibérica e incentivaba el combate contra los musulmanes como una lucha en defensa de Dios, necesaria para la expansión de la Iglesia. Los lazos entre los monarcas hispanos, el papado y la orden benedictina de Cluny se hicieron cada vez más estrechos y visibles en los tributos pagados por los reyes cristianos peninsulares a la Sede pontificia y a la casa madre cluniacense. Éstos procedían, en gran parte, de las riquezas proporcionadas

por la lucha territorial contra el Islam, alentada desde fuera y desde dentro del territorio peninsular.

El arte románico, como primer movimiento artístico de escala occidental en la Edad Media, surge en el marco de la Reforma eclesiástica y de la influencia cluniacense en los reinos cristianos hispanos, en íntima relación con la implantación del rito romano. Esta centralización eclesiástica llevó aparejada la creación de una red de iglesias románicas que incorporaban relieves a sus muros con homogeneidad en tierras francas e hispanas y, con éstos, los mensajes unificadores de la Reforma. Algunos de esos mensajes se enfocaron a promover la lucha contra el Islam, pues esta iniciativa constituyó un poderoso elemento de cohesión entre los estados cristianos occidentales, que veían mermadas sus diferencias en la unión frente a un enemigo común externo al cristianismo. El Camino de Santiago cumple un papel importante para la integración del norte peninsular en el conjunto de la cristiandad occidental, al llegar influencias septentrionales por medio de los peregrinos que siguieron el modelo legendario de Carlomagno, considerado un libertador de la Península de manos musulmanas y el defensor del sepulcro del apóstol. El arte románico prospera por esta ruta, que encontró parte de su prestigio en la noción de la amenaza islámica recordada por las reliquias de los *mártires* de la lucha contra el Islam y por la historia de las abadías, convirtiendo al Camino jacobino en una cabeza de puente simbólica y espiritual de la cristiandad frente a los musulmanes.

Paralelamente a la creciente organización de la lucha contra el Islam andalusí y al desarrollo de la Primera Cruzada, asistimos a la consolidación de una ideología de sacralización de la guerra, presente en la documentación pontificia y en los escritos cluniacenses. Proliferan entonces las obras de refutación doctrinal contra el Islam, que beben, en cierta medida, de una tradición hispana de ataque verbal y resistencia elaborada a mediados del s. IX. Numerosas fuentes escritas atestiguan la presencia de unas ideas repetitivas y simplificadoras sobre los musulmanes en amplios ámbitos culturales occidentales, y la propagación de una vida legendaria de Mahoma difamatoria que permitía descalificar también a sus seguidores. Los musulmanes aparecen en los textos cristianos occidentales como enemigos territoriales pero también espirituales, siendo exponentes de una distorsión que viene a demonizarlos y a hacerlos portadores de los vicios y los rasgos de conducta denostados por el cristianismo. No sólo las obras teológicas contribuyen a la consolidación de una imagen peyorativa y demonizadora del Islam, pues estas nociones aparecen en la crónica latina occidental y en los cantares de gesta, atestiguando su alta divulgación. Así, la *imagen mental* del musulmán trazada por las autoridades eclesiásticas caló en amplios estratos de la sociedad, constituyendo un estímulo y una legitimación

principal para la guerra territorial emprendida contra el Islam. La extendida noción de un enemigo demoníaco formó parte de un entramado ideológico inherente al combate militar que fue necesario para consolidar los principios de la guerra sacralizada.

Los relieves de las iglesias románicas fueron depositarios de los valores eclesiásticos de su tiempo, entre los que figura el de la guerra sacralizada y la percepción del Islam como demoníaco. Los muros de los templos constituyeron un espacio idóneo para la presentación de los combatientes contra el Islam como santos y mártires, como modelos a seguir. Los relieves también permitieron consolidar la percepción de los musulmanes como pecadores y demoníacos, representados entre las figuras maléficas de función admonitoria características del arte románico. La organización de las cruzadas orientales contribuyó a la proliferación de esta temática artística en los templos románicos europeos, depositarios de mensajes ideológicos contra el Islam muy similares a los presentes en el arte hispano.

El recorrido iconográfico realizado a lo largo de este estudio se ha iniciado en el gran número de escenas guerreras que recubren las iglesias como resultado directo del conflicto cristiano contra el Islam. A los caballeros enfrentados se une la representación de guerreros a pie acompañados de instrumentos bélicos que los vinculan con el contexto inmediato y que permiten la identificación de las figuras como cristianos o musulmanes. Se trata de imágenes portadoras de los valores guerreros y caballerescos de su tiempo, que asignan conductas ejemplares a los cristianos y reprobables a los musulmanes. Éstos últimos llevan en la escultura las mismas armas que los *sarracenos* de los cantares de gesta, a veces usadas realmente por los musulmanes contemporáneos y consideradas innobles e impropias del caballero cristiano. La función de estas numerosas representaciones fue la de transmitir los valores que propiciaron la participación en la lucha contra el Islam y la consideración de la misma como santa y necesaria. Fue esta guerra promulgada por la Iglesia la más digna de aparecer representada en el templo religioso.

Así, la implicación ideológica de la Iglesia en el combate contra al-Andalus y el Islam oriental llevó a que los mensajes de los relieves fueran guerreros además de dogmáticos. Estas imágenes propiciaron el alistamiento militar al simbolizar la implícita salvación aparejada al combate, pero sirvieron especialmente para la población alejada del conflicto, presentando esta lucha como la librada entre el bien y el mal. La iconografía guerrera estuvo así dirigida al conjunto de los fieles, creando la noción de un permanente enfrentamiento entre cristianos y musulmanes, sobredimensionando el alcance del conflicto que se convertía en asunto principal. La concesión del perdón de los pecados por la participación en la lucha contra el Islam fue competencia exclusiva de la autoridad de la

Iglesia, y a ésta correspondió asignar la dimensión de guerra espiritual al enfrentamiento territorial. El rostro visible de la Iglesia ante los fieles fue el propio templo religioso, que servía de mensajero de la ideología de la guerra sacralizada garantizando con ello la transmisión del discurso de los papas.

La consideración de la guerra como sagrada implicaba la santificación de los combatientes y la automática demonización de los adversarios. El modo más sintético y eficaz para expresar este concepto fue la presentación del combate contra el Islam como una lucha librada en nombre de Dios contra el maligno, como la lucha entablada entre el bien y el mal. Así aparece expresado en los escritos monásticos, en las crónicas y en la poesía épica, y así lo encontramos enunciado también en el arte románico. Por ello, para la sacralización de la guerra a través de las imágenes del templo no bastó con la representación de la lucha contemporánea y fue preciso especificar la dimensión espiritual asignada a los actos de armas del momento. Así, junto a las representaciones de completa ambientación bélica contemporánea encontramos otras que presentan el combate entre un guerrero plenomedieval, frecuentemente señalado por una cruz en su escudo, y un dragón o una fiera como encarnación demoníaca. La habitual ubicación de estas representaciones de manera contigua a las escenas de combate entre cristianos y musulmanes, y la existencia de rasgos identificativos de estos guerreros vencedores sobre el demonio, permiten leer estas imágenes como la representación de la dimensión espiritual asignada a la guerra entablada contra el Islam, presentada como la lucha contra el mal. La indumentaria y el armamento de estas figuras son similares a los registrados en las escenas de combate entre caballeros. El significado de estas escenas como representaciones alegóricas de la lucha antiislámica fue comprensible para el espectador contemporáneo, que reconocía el emblema de la cruz en el escudo como símbolo inconfundible de la guerra sacralizada, lo mismo que otros elementos de ambientación contemporánea aparejados al vencedor sobre el maligno. Así, estas representaciones son portadoras de un significado que se manifiesta simultáneamente en dos niveles simbólicos, conjugando la victoria terrenal sobre el Islam con la propia salvación del alma como facetas indisociables de una misma realidad. De este modo, la representación de los soldados del siglo venciendo sobre el demonio permitió dar un paso más en la sacralización de la guerra a través de la imagen, asimilando la victoria sobre los musulmanes con el triunfo sobre el maligno. La demonización del musulmán estaba lo bastante extendida como para que estas representaciones fueran comprendidas como el resultado espiritual de la *defensa* de la Iglesia. Es más, estas imágenes contribuyeron por sí solas a consolidar la noción de los musulmanes como demoníacos y

de los combatientes como santos y mártires. En el mismo contexto simbólico aparece la representación de santos caballeros.

Los textos de esta época, lo mismo que la imagen románica, evocan a viejas figuras de santos como paradigma y ejemplo en la guerra sacralizada del momento. Aparecen entonces leyendas que convierten a Carlomagno, a Santiago y a San Jorge en modélicos guerreros contra el Islam. Mientras las leyendas sobre Carlomagno recogían sus míticas victorias sobre los andalusíes, las referencias escritas a otros santos como Santiago o Jorge venían a resucitarlos, haciéndolos aparecer milagrosamente en las batallas para conceder la victoria a los cristianos. La autoridad de estos antiguos santos y modelos cristianos permitía revestir de prestigio a la propia lucha contra el Islam. Los testimonios sobre la aparición sobrenatural de santos caballeros en el fragor de la batalla o en los sueños de renombrados reyes, incitándoles a combatir contra los musulmanes, constituían una confirmación más del carácter sagrado de la contienda. La representación de santos caballeros como Santiago o San Jorge en las iglesias románicas, debe así ser comprendida en función de las leyendas que proliferaron sobre ellos en tiempos románicos y no a partir de su biografía descontextualizada. La implicación de antiguos santos en la nueva causa guerrera sirvió para afirmar la coherencia dogmática de la guerra, ratificando que se trataba de la lucha contra el mal y de una labor de santos hombres, a los que aguardaba la salvación y la bienaventuranza.

De este modo, la propia formación del concepto de guerra sacralizada frente al Islam se apoyó en el acercamiento de dos figuras que habían permanecido alejadas durante siglos: la del santo y la del guerrero. La elaboración de estos mitos y la presencia de santos guerreros en los relieves de las iglesias respondieron a la necesidad de tener una imagen sobrenatural y militar al mismo tiempo, debido al propio carácter espiritual que se concedía a la guerra. Y no bastó con el simple culto a un antiguo santo guerrero, siendo preciso hacerlo descender de las alturas celestiales para que interviniera directamente en la contienda. Por ello el arte románico sacralizó la guerra mediante la conjunción del componente humano, terrenal, con el componente sagrado y escatológico. Para encarnar esta noción se llevaron a cabo todo tipo de permutaciones gráficas, representando tanto al santo participando en la guerra terrenal como al soldado contemporáneo venciendo sobre el demonio, transformando su actividad guerrera en proyecto espiritual. El vencedor sobre la fiera hacía referencia a las implicaciones místicas de la guerra, ascendiendo, gracias a sus actos terrenos, al ámbito transcendente para vencer sobre el maligno. Mientras, los santos que gozaban de un amplio culto, especialmente Santiago, descendían de su morada celeste

para intervenir en las luchas frente a los musulmanes, confiriendo un carácter sagrado al conflicto.

También el tema de Sansón desquijarando al león servía de modelo en la lucha contra el Islam, apareciendo sistemáticamente junto a la escena de los caballeros enfrentados. Este héroe veterotestamentario que muere matando en defensa de Yahvé encarnaba el ideal del guerrero cruzado. La figura de Sansón es evocada en algunas fuentes escritas para compararla con los héroes de la lucha contra el Islam, mientras en la representación plástica el parangón se realiza mediante su disposición contigua con el caballero cristiano, llegando a interactuar sus figuras lo mismo que la del guerrero que vence sobre la bestia, evidenciando que todas ellas hacen alusión a un mismo imaginario guerrero interpretado en un plano espiritual. Así, estos modelos bíblicos y cristianos permitieron amparar la guerra del momento vigente en la Historia sagrada.

Como he señalado, esta temática escultórica no llevaba sólo a la santificación del guerrero cristiano, sino también a la demonización del musulmán. Aunque el dragón sobre el que triunfan los *milite christi* no constituye una representación del musulmán, sino el propio maligno que es vencido por la aniquilación del Islam, sí lo serán otras figuras demoníacas y bestiales presentes en los programas iconográficos románicos.

La idea de los musulmanes como un pueblo bestial en las fuentes escritas sirve para acusarles de lujuriosos abandonados a los instintos y para referirse a la irracionalidad que les hace permanecer en su error religioso. El musulmán adopta rasgos animalescos, deformes y monstruosos en los cantares de gesta. También en el arte encontramos figuras animales y fantásticas representando a los musulmanes, que fueron leídas en un sentido metafórico, pues bestias y monstruos constituyen en el románico la encarnación del demonio y de los hombres condenados. Se trata de un procedimiento iconográfico que viene a trasponer a términos figurativos la degradación moral del sujeto, mediante la recurrencia a rasgos monstruosos y bestiales. De este modo, la animalización del musulmán en el arte y en los textos viene a manifestar la corrupción de su alma, así como su vínculo con el maligno, presentado en el *Apocalipsis* bajo forma bestial.

Vemos así proliferar un imaginario bestial de cuyo análisis se desprende, en algunos casos, la existencia de vínculos con la percepción del musulmán. Por ello, tras el estudio de las imágenes de lucha entre soldados y de su conexión con la escena del guerrero venciendo sobre una bestia, se ha abordado la animalización del musulmán en el arte derivada de su percepción como demoníaco. Una de estas representaciones animalizadas del musulmán es la del centauro arquero que, en ocasiones, contiene diversos rasgos de identificación del musulmán como el turbante o los rasgos negroides. La representación

del centauro que gira el torso para disparar su flecha refleja con acierto la técnica de montar *a la jineta* de los musulmanes peninsulares y orientales, aspecto resaltado por las fuentes latinas como causante de bajas entre los cristianos y como técnica deplorable y cobarde que permitía disparar durante la retirada. La gran diferencia de esta práctica guerrera respecto a la empleada por los cristianos, y la presencia de esta figura en los tratados astrológicos árabes (objeto de crítica por los teólogos latinos), permiten formular esta interpretación que constituye una de las aportaciones más originales del trabajo. El centauro sirvió también para encarnar la noción del musulmán como un lujurioso, aspecto simbolizado por otros híbridos como la arpía y la sirena, que portan turbante y caperuza cónica en algunos casos. De este modo, algunas representaciones bestiales contienen rasgos que las señalan como la encarnación del enemigo religioso y territorial, dando forma a la *imagen mental* del mismo que se encuentra en los textos cristianos occidentales. Pero no sólo encontramos los elementos de identificación del musulmán en representaciones animales, pues los rasgos tipificados de los musulmanes se aplican también a representaciones humanas, así como a otras que presentan distintos grados de animalización. Hombres y animales llevan aparejados rasgos de gestualidad y fisonomía similares por ser capaces de representar los mismos valores, de tal manera que la línea entre lo monstruoso y lo humano se difumina ante la confluencia de personajes animalizados con bestias humanizadas.

Así, diversos elementos de las representaciones han sido sometidos a un análisis que ha permitido considerarlos como rasgos propios de la representación del musulmán gracias a la información proporcionada por las fuentes escritas y por las artes figurativas del periodo, entre las que se cuentan las ilustraciones de manuscritos, más claras en la referencia a los musulmanes gracias al texto aclaratorio. De este modo, se ha determinado que la caperuza cónica, considerada como propia de la imagen del judío, permitió también representar al musulmán en el arte, al corresponderse con la indumentaria andalusí de la época. La capucha apuntada se aplica a representaciones bestiales como las arpías, pero también a figuras humanas, empleándose en la característica escena del músico andalusí junto a la danzarina, tema que permitió aludir a los musulmanes como a un pueblo entregado al placer de la música y de la carne, representado éste último por la bailarina musulmana. Otras representaciones de la lujuria se identifican con los musulmanes, como la imagen de la sirena de doble cola tocada por un turbante, y como algunas figuras obscenas que contienen rasgos de indumentaria y gestualidad asociados a los musulmanes.

Entre los elementos representativos de los musulmanes en el arte, uno de los más evidentes es la presencia de rasgos negroides en las figuras humanas o animales. Éstas

constituyen una imagen fuertemente negativa de los enemigos religiosos, que contaron con contingentes negros en sus ejércitos permitiendo a la población peninsular conocer la fisonomía subsahariana. La figura del negro permite representar al musulmán como la contrafigura del cristiano, extremando las diferencias físicas y asignando valores demoníacos a los musulmanes a través el carácter maléfico aparejado a la piel negra.

Del mismo modo que los rasgos negroides se aplican a representaciones humanas y animales, otros temas figurativos se despliegan en un repertorio que alterna hombres con bestias. Es el caso de la representación de los cautivos de guerra, generalmente figurados bajo el modelo clásico del atlante, soportando el peso del templo. El análisis de algunas representaciones de prisioneros musulmanes mejor conservadas y más detalladas que el resto, ha permitido extraer elementos identificativos como el tipo de grilletes y los sistemas de encadenamiento, que permiten interpretar nuevos relieves como la representación de los cautivos musulmanes. Estas imágenes estuvieron enfocadas a subrayar la victoria cristiana y la humillación del enemigo. La aplicación de rasgos simiescos a algunas de estas figuras encadenadas permitió demonizarlas para equiparar la condena terrenal con la condenación espiritual.

El análisis de algunos gestos y otros rasgos físicos a partir de las fuentes textuales y figurativas ha permitido determinar su capacidad de representar al musulmán. Es el caso del gesto de tirarse de las barbas como expresión de derrota guerrera y doctrinal, aplicado a figuras de gruesos labios. La fealdad y la gestualidad de las figuras en el románico determinan su carácter negativo y heterodoxo, y se aplica a diversas representaciones del musulmán que se hacen reconocibles gracias a la superposición de otros rasgos identificativos. Algunos gestos como el de sacar la lengua y el estiramiento de las comisuras de los labios son indicativos de pecado verbal, de embuste y de blasfemia, y se aplican a la representación del musulmán en algunos casos.

De este modo, los musulmanes en el arte románico portaron su condición de *infieles* en el rostro, en forma de desgracia física, de rasgos animalescos o distorsión monstruosa. Aunque la descripción deforme y animalizada del enemigo religioso en los cantares de gesta permitió ridiculizarlo y dar rienda suelta a la burla, su presencia en el templo religioso se explica en virtud de su capacidad simbólica y didáctica, al permitir representar el carácter demoníaco del Islam a través de la animalización de sus adeptos. La propia fealdad de la imagen artística del musulmán fue la manifestación de valores morales negativos y constituyó un síntoma, un instrumento figurativo, de exclusión religiosa. Su fealdad extrema les llevó a la animalidad, pasando de ser excluidos de la comunidad

religiosa a la propia expulsión de la especie humana. La animalidad y la deformación del musulmán en el arte es, por tanto, la consecuencia necesaria de su degradación moral.

Las diversas permutaciones de estos elementos de identificación, que confluyen con frecuencia en las figuras, demuestran la existencia de un rico repertorio artístico destinado a subrayar los tópicos groseros elaborados sobre los musulmanes. Una gran variedad de formas permite representar los pocos rasgos de conducta asignados obstinadamente a los musulmanes: la licencia sexual se encarna en la imagen de sirenas, centauros, en figuras obscenas y músicos; la falsedad y la blasfemia se manifiesta a través de las figuras que sacan la lengua y de las que desgarran sus comisuras; la derrota de los enemigos se representa por las figuras que se tiran de la barba, por los cautivos y atlantes; mientras la alianza con el demonio se hace visible a través de la bestialidad, de la gestualidad y los rasgos negroides.

Otra noción asociada sistemáticamente al Islam encuentra su trasposición en los relieves románicos. Se trata de la imputación de idolatría a los musulmanes, reiterada en diversas fuentes escritas bajo argumentos más realistas o fantásticos. La veneración de las piedras de la Kaaba en La Meca y la atribución de supuestos ídolos a los musulmanes por los autores cristianos occidentales justifica la consideración de su culto como idolátrico y la representación del gesto musulmán de plegaria como encarnación de esta idea. La oración musulmana es descrita en los textos como un acto idolátrico, caracterizado por el estiramiento de los brazos, el acercamiento de la cabeza al suelo y el pliegue de las piernas. Este aspecto definitorio y diferenciador del culto musulmán pasó a los relieves para representar a los *infieles* como idólatras, como bestias abandonadas a un culto demoníaco. Encontramos así diversas representaciones humanas y animales que parecen repetir el gesto descrito en las fuentes como propio de la plegaria musulmana. Mientras las figuras humanas que lo reproducen son escasas, proliferan numerosas figuras bestiales que adoptan esta gestualidad de un modo antinatural. El gesto imposible de estos animales no procede, por tanto, de la observación del natural y pone de manifiesto la presencia de estas figuras en las iglesias en virtud de un significado específico. Además, su incorporación a algunas escenas claramente dirigidas a representar la victoria sobre el Islam permite confirmar la hipótesis planteada, indicando su capacidad de representar la oración de los musulmanes, insistentemente evocada por las fuentes latinas y romances plenomedievales. Esta interpretación, que ya fue planteada por Claudio Lange de modo intuitivo, constituye una de las principales aportaciones de este trabajo, al encontrar argumentos que confirman este simbolismo para las figuras y al rastrear su origen en las ilustraciones de los Beatos. La profunda exégesis bíblica concentrada en estas representaciones miniadas venía a

identificar a Mahoma y a los musulmanes con el Pseudo-profeta apocalíptico y con los espíritus inmundos respectivamente. El tema de los Beatos se traspone a la piedra de un modo simplificador y accesible al pueblo iletrado, que veía al enemigo religioso demonizado por su apariencia bestial, adoptando la gestualidad de su culto idolátrico que lo conducía a la condenación.

La capacidad de estas imágenes para ofrecer dos niveles de lectura, uno sencillo y esencial, y otro complejo y erudito, constituye un rasgo común a la mayoría de las representaciones románicas analizadas, que se explica, por un lado, en la confección de los programas por clérigos eruditos y, por otro, en su adaptación al receptor. De este modo, la elaboración de los programas iconográficos se efectuó mediante la reflexión y la búsqueda de las formas más apropiadas para la expresión de mensajes, con una justificación teológica que legitimaba el uso de cada imagen. Pero el lenguaje figurativo y conceptual románico fue al tiempo simplificador para lograr expresar los contenidos con claridad, consiguiendo la comprensión del espectador y alcanzando su sensibilidad. Generalmente, este proceso de simplificación se manifiesta en la oposición de contrarios, en la contraposición del bien y el mal claramente expresada mediante recursos figurativos dependientes de las claves internas del lenguaje románico, con las que los fieles estuvieron familiarizados. Así, cuando se profundiza en el análisis de la imagen románica se encuentran los valores teológicos e ideológicos que justificaron la creación de los prototipos representativos. Probablemente, estos contenidos son más complejos que los percibidos por el pueblo iletrado, pero la comprensión de la dimensión sencilla y universal de las imágenes se obtiene conociendo la elaboración intelectual que las engendró.

La policromía que un día recubrió todos los relieves del templo hacía a las figuras de canecillos y capiteles más visibles y elocuentes, convirtiendo al templo en un colorista *libro de piedra*. El simbolismo aparejado a estos colores se ha perdido con la desaparición de sus pigmentos y, con ellos, el elemento fundamental de identificación del musulmán en el arte que fue la tez oscura. Son así las formas, desprovistas de su vestido polícromo, los testimonios restantes para la identificación y la interpretación de las figuras.

Del análisis iconográfico realizado en este trabajo se desprende la existencia de un auténtico sistema de claves figurativas encadenadas, ante la presencia de diversos elementos de identificación del musulmán que llegan a interactuar y a confluir en los relieves. De este modo, la superposición de dos o más elementos propios de la imagen del musulmán ratifica la identidad de la figura. Ello se debe a que algunos elementos de identificación son más universales y generalizadores, remitiendo a colectivos negativos y demonizados, frente a otros que aluden de modo más restrictivo a los musulmanes. Por

esta razón, la confluencia de varios elementos de identificación en un personaje viene a reforzar el potencial carácter antiislámico de la representación, y el modo en que estos diversos elementos se aplican a un variado repertorio figurativo da muestras de una gran complejidad semántica y de una enorme fecundidad creativa. Asistimos así a numerosas permutaciones de los componentes figurativos de las imágenes, presentándose diversas combinaciones de los elementos de identificación estudiados. De este modo, si tomamos, por ejemplo, el elemento de los rasgos negroides para comprobar este juego gráfico, constatamos la existencia de múltiples combinaciones: la representación realista de negros, la imagen del negro con orejas de conejo o gesticulante, el centauro con cabeza de negro, la arpía de facciones negroides, el negro de triple rostro, el negro que enseña los dientes o saca la lengua, la cabeza de negro atacada por grifos, el negro guerrero con escudo circular, el negro tocando el arpa y el verdugo de Cristo negro con turbante¹. Este es el sistema de claves encadenadas que avanzaba en la Introducción de este estudio y que demuestra la necesidad del análisis del repertorio iconográfico románico en su conjunto para su comprensión semántica. El estudio del elemento de identificación de una imagen arroja luz sobre otras representaciones que lo contienen, permitiendo con ello encontrar nuevos símbolos parlantes potencialmente alusivos al musulmán, siendo susceptibles de confirmarse como tales al combinarse, a su vez, con otros atributos. Cada elemento de la imagen lleva aparejado un significado, y la confluencia de todos ellos viene a expresar un mensaje concreto, que cambiaría con la supresión de uno de los atributos de la representación. Así, por ejemplo, el negro que saca la lengua vendría a representar al musulmán blasfemo y falaz, el negro animalizado o de triple rostro al musulmán demoníaco, y el negro que tañe el arpa o con orejas de conejo, al musulmán lujurioso y entregado a los placeres. Algunos elementos son más ricos en connotaciones semánticas: el centauro negro podía representar al musulmán en combate, traidor en el ataque por la espalda, bestial por su crueldad y su lujuria. Si el centauro se ve apresado por tallos, entonces se añade el factor de la condenación infernal, especificándose el destino último de su alma.

¹ Todos ellos analizados en este trabajo. Un ejemplo de representación realista del negro en la Fig. 184 del Capítulo II, y del negro con escudo circular en Fig. 11 del Capítulo II. El centauro con la cabeza de negro aparece en la Fig. 129 del Capítulo III, mientras el resto se encuentran en el Capítulo IV: el negro con grandes orejas de conejo, Fig. 129; el negro con gestualidad acusada en Fig. 135; la arpía de facciones negroides en Fig. 125; el negro que acarrea simios en Fig. 221; el negro con dos narices y tres ojos en Fig. 241; el negro que enseña los dientes en Fig. 137, el negro que saca la lengua en Fig. 251; la cabeza de negro atacada por grifos en Fig. 130; el negro que toca el arpa en Fig. 138 y el verdugo de Cristo negro en Fig. 138. Gran parte de estos temas aparecen en varios ejemplos, aunque he recogido uno a modo de muestra.

El lenguaje iconográfico románico está así codificado por unas claves internas, guardando ciertas similitudes con el lenguaje verbal, al componerse por distintas unidades semánticas (que son los elementos figurativos) capaces de interactuar entre sí para formar un mensaje de conjunto. Igual que las distintas palabras que forman una frase intervienen en el significado global de la misma, los temas de los relieves se componen por signos que interactúan y engendran un mensaje de conjunto. De este modo, el estudioso de nuestros días se enfrenta a un sistema iconográfico complejo, donde el análisis de cada representación aporta una pieza del puzzle que sólo puede ser completado con la decodificación de todos los elementos constitutivos de las imágenes. Por ello, el estado fragmentario e incompleto en que encontramos el corpus monumental románico (del que se han perdido un gran número de relieves, la policromía y el acabado de las figuras erosionadas y mutiladas) puede ser compensado por el estudio de conjunto y mediante el análisis sistemático de los elementos constitutivos de las imágenes a través de sus diversas combinaciones. Por otro lado, la constatación de este metódico sistema figurativo propio de la imagen románica, donde cada elemento lleva aparejado un significado, revela la existencia de una homogeneidad de criterios en la creación de motivos, dispuestos en lugares dispares y a lo largo de un amplio periodo. Sólo la organización a gran escala y la codificación de un corpus figurativo hasta el mínimo detalle explica el repertorio iconográfico románico. Este corpus simbólico es depositario de profundas reflexiones y de mensajes muy elaborados, por lo que la variedad de modelos compuestos por las distintas combinaciones de elementos significantes que interactúan, dan muestra de una gran creatividad figurativa y conceptual. La multiplicidad de formas para reflejar unos mismos contenidos convierte la iconografía románica en un organismo vivo capaz de reinventarse como consecuencia de la gran imaginación aplicada a la creación de formas representativas de mensajes.

El recorrido iconográfico llevado a cabo en este trabajo demuestra que el arte románico constituyó un importante eslabón en la cadena de transmisión de la ideología elaborada contra el Islam, permitiendo su comunicación a todos los estratos de la sociedad. Su papel fue determinante en la transmisión al pueblo iletrado de nociones dotadas de cierta complejidad, cargadas de una dimensión escatológica que convertían la presencia musulmana en la del Anticristo anunciado, en el demonio a combatir. La imagen de los templos gozaba de una máxima autoridad ante los fieles, aun mayor que la de la palabra, por ser inalterable y pétreo, emergiendo de los muros de las iglesias como parte integrante de la casa de Dios.

De este modo, la imagen contribuyó a presentar la lucha contra el Islam como la guerra necesaria emprendida contra los avatares del maligno, transmitiendo las nociones sobre los musulmanes presentes en el pensamiento clerical y constituyendo un fiel reflejo de su propagación. También tuvieron una proyección plástica las ideas reiteradas sobre los musulmanes en textos cronísticos y épicos de un amplio radio geográfico y cronológico. Los escritos polémicos antiislámicos resultan así esclarecedores de algunos temas iconográficos considerados generalmente por los estudiosos como profanos, carentes de sentido o indescifrables.

Los relieves románicos ofrecen una información muy valiosa sobre la sociedad de su época y no sólo en los aspectos religiosos, sino también en los sociales, políticos e ideológicos. Los mensajes transmitidos por los cuantiosos restos escultóricos románicos hispanos, los más numerosos de Europa, resultan útiles y necesarios para los historiadores medievalistas, como las fuentes escritas lo son para los historiadores del Arte. Además, la homogeneidad de los mensajes reflejados en la red de iglesias románicas les confiere un valor documental añadido, presentando unos contenidos más divulgados que los de una fuente textual redactada por un autor determinado.

Las aportaciones de este trabajo resultan, no obstante, parciales. Algunas de las hipótesis planteadas no han podido demostrarse, permaneciendo en un campo especulativo e impidiendo afirmaciones concluyentes. El carácter hermético de los símbolos, que han perdido toda su vigencia y que resulta preciso redescubrir, constituye una importante limitación. Mientras, el alcance de los hallazgos realizados requiere de nuevas investigaciones que puedan reforzar o refutar estas aportaciones, ampliando la perspectiva sobre las mismas. Por otro lado, el tema abordado se manifiesta mucho más amplio, y sería conveniente comprender la percepción islámica sobre el cristianismo para completar el cuadro de sus representaciones recíprocas en la Edad Media. A lo largo de esta investigación se ha observado la existencia de un mecanismo de proyección según el cual algunas nociones cristianas sobre los musulmanes se veían condicionadas por la actitud adoptada hacia el cristianismo por los autores árabes. Sin duda, la percepción por éstos de los cristianos se vio también fuertemente marcada por el proceso de organización ideológica y bélica del que fueron exponentes. No obstante, dicha investigación pertenece a un estudio diferente y corresponde a un arabista. Además, la circunscripción de este trabajo a la representación cristiana del Islam responde, en cierta medida, al propio contexto abordado, tratándose de un fenómeno ideológico promovido desde la cristiandad occidental.

Este estudio también podrá ser completado mediante el análisis del románico portugués, pero tan amplio marco se ha hecho inabarcable por el alto número de iglesias estudiadas y por el gran volumen de imágenes gestionadas. La valoración conjunta de todo el románico peninsular aportaría, sin duda, nuevos ejemplos y contribuiría a una mejor interpretación de los relieves hispanos. Además, junto a la ampliación del ámbito territorial de adscripción del estudio (que podría llegar a englobar la totalidad del románico europeo), resultaría interesante realizar un análisis de la distribución espacial de los motivos estudiados. Éste formaba parte de los objetivos marcados para el presente trabajo, que contemplaba, incluso, un estudio estadístico por regiones de los temas iconográficos antiislámicos encontrados. No obstante, el modo caprichoso con el que la historia ha seleccionado los restos monumentales podría conceder un falso valor objetivo a la cuantificación. Las imágenes se concentran en las zonas que conservan un mayor número de iglesias románicas por no haber sido sustituidas por nuevas construcciones, en función de aspectos históricos ulteriores y ajenos al contexto abordado. Pero otro factor hizo aún más imperfecto ese posible estudio estadístico, como es el polimorfismo que contemplamos y las diversas permutaciones figurativas operadas mediante la alternancia y superposición de elementos. El potencial carácter antiislámico de algunas representaciones se obtiene por el análisis individual de las mismas y mediante argumentos que lo sostengan. La variedad del repertorio y sus múltiples matices dificultan un estudio riguroso de distribución de los motivos, siendo unos más fiables que otros. Aun cuando encontramos el mismo tema figurativo en varios sitios los símbolos parlantes que porta suelen cambiar. Por ello, se ha optado por citar los ejemplos de modo exhaustivo, o al menos representativo, para ofrecer al lector la información sobre los lugares donde se encuentran y concentran los relieves. Por otro lado, la supranacionalidad del románico y la homogeneidad de criterios en la elaboración de prototipos figurativos, desligan en cierta medida los motivos iconográficos del lugar específico en el que se sitúan.

También el estudio de la iconografía de los Beatos en relación con la percepción del Islam se hace necesario para entender la imagen románica, como se pone de manifiesto en los paralelismos evocados puntualmente a lo largo del trabajo. De este modo, no son pocos los campos hacia los que enfocar nuevas investigaciones. De todos ellos, el más oportuno para completar mis trabajos hasta el momento es el que se relaciona con la hipótesis planteada al final del Capítulo V, donde esbozo una reflexión de orden general que viene a enlazar el análisis de las influencias islámicas en el arte románico con la iconografía desarrollada contra el Islam. El estudio de la incorporación de elementos figurativos hispanomusulmanes al arte cristiano para formular un mensaje contra el propio

Islam se anuncia rico. Así, mi primera investigación sobre la influencia islámica en la iconografía del románico soriano se vería completada por estas consideraciones. Algunas evidencias recogidas en el presente estudio parecen matizar estas aparentes influencias, que en ocasiones se convierten en una trasposición deliberada de los motivos procedentes del arte de los rivales religiosos y territoriales, perdiendo el carácter de una aséptica admiración artística. El conocimiento del arte hispanomusulmán por los cristianos hispanos por la vía del comercio, de los regalos y de los botines guerreros, resta verosimilitud al posible uso inconsciente de sus formas. Como se ha señalado en este trabajo, algunos estudios sobre las ilustraciones de los Beatos demuestran el empleo de recursos figurativos hispanomusulmanes para formular un mensaje contra el Islam en las miniaturas de dichos códices, en íntima relación con el proceso ideológico de confrontación. Las arquetas y las telas andalusíes se albergaron junto a santas reliquias en las iglesias y monasterios del norte, que trataban de consolidar su dominio en detrimento del Islam y que incrementaron su prestigio con la rememoración de un pasado real o mítico que los hacía víctimas de las razzias musulmanas, encarnando el ideal de resistencia. Los objetos islámicos eran cristianizados en el interior de los templos de la misma manera que las mezquitas fueron convertidas en iglesias. Así, la presencia de motivos artísticos islámicos en la escultura románica, como el león o el águila apresando a una fiera, debería reconsiderarse y contemplar su posible carácter de trofeos en manos cristianas o su incorporación con fines ideológicos. El uso eventual de las formas islamizantes para representar a seres maléficos requeriría de una investigación específica que permitiera profundizar en estas cuestiones más allá de los aspectos formales. También la evidente admiración estética y la posible justificación de la imitación del arte islámico mediante la atribución de nuevos valores a las formas, podrían formar parte de este juego plástico que, en todo caso, revela la existencia de un intercambio cultural y de unas relaciones artísticas perfiladas por infinitud de matices.

De este modo, se constata la existencia de influencias artísticas hispanomusulmanas que pudieron estar cargadas de connotaciones de apropiación y de dominación, ante el recurso a las formas del enemigo para enunciar mensajes contra el mismo. No existe, por tanto, una contradicción en la coexistencia de similitudes figurativas y la de mensajes antiislámicos en la escultura románica, sino indicios de unas relaciones artísticas, sociales y políticas de gran complejidad. El contexto de convivencia, contacto, rivalidad y guerra entre cristianos y musulmanes explica la disparidad de testimonios que atestiguan tanto la propagación de una actitud hostil hacia el Islam como la existencia de relaciones comerciales, culturales y sociales. Probablemente fue este contacto el que las autoridades

quisieron evitar mediante la insistencia en la difusión de una imagen distorsionada y despectiva de los musulmanes. Este estudio sólo ha pretendido abordar uno de los aspectos que definieron las relaciones entre ambos colectivos en Occidente, añadiendo una pieza a este entramado mediante la reivindicación de la escultura románica como documento de su época y como soporte privilegiado para la transmisión de la ideología, a veces política, de la Iglesia.

Por otro lado, el análisis de la ideología cristiana contra el Islam traspuesta a los relieves de los templos no sólo permite entender los mecanismos de difusión ideológica y la percepción de los musulmanes por los cristianos occidentales de tiempos románicos. Éste constituye el punto de partida de unas manifestaciones artísticas que permanecerán a lo largo de los siglos. También en el ámbito de las mentalidades se ha señalado esta época como aquélla en la que se consolida y expande la percepción peyorativa de los musulmanes en Occidente, como la Edad de Oro de la mentalidad de completa rivalidad frente al Islam que gozará de una larga vida posterior.

El arte de los siglos posteriores al románico conserva y elabora recursos figurativos que permiten expresar las nociones negativas sobre los musulmanes consolidadas en tiempos plenomedievales, debido a los nuevos conflictos existentes entre los estados cristianos occidentales y los turcos otomanos o los norteafricanos. Multitud de testimonios atestiguan la persistencia en el imaginario cristiano occidental de una noción peyorativa y demonizada de los musulmanes a lo largo de los siglos. En esto el arte europeo sigue manifestando una cierta homogeneidad, pues la representación artística seguirá constituyendo el soporte elegido para plasmar la percepción del enemigo religioso. Así, el arte románico se presenta como la fase primitiva de un imaginario que ofrece una representación del musulmán cada vez más tipificada y reconocible para el estudioso actual. Tras los primeros siglos de la *Reconquista* y de las cruzadas, la representación del musulmán se irá estereotipando, perpetuando con ello una interiorización de los prototipos de *moro* y *sarraceno* en las sociedades cristianas occidentales.

Ya en el s. XIII la difusión de ese imaginario resulta muy notable, como se ha referido a lo largo del estudio. De todas las obras de esta época, las ilustraciones de las *Cantigas de Santa María* resultan las más emblemáticas para el ámbito hispano. Promovidas por Alfonso X durante la segunda mitad del s. XIII, estas alabanzas a la Virgen se ilustran con un amplio despliegue de iconografía antimusulmana y antijudía que atribuye una especial fealdad a los *infiel*². Por este tiempo también encontramos en Centroeuropa la

² García-Arenal (1985) pp. 133-151; Klein (2007), pp. 339-364; Rodríguez Barral (2007 b), pp. 233-234.

representación artística de los "tártaros" (denominación despectiva para designar a los mongoles y otros pueblos de Asia central, principalmente turcos) con rasgos similares a los de los *sarracenos* románicos, animalizados y demonizados en virtud de la amenaza que suponía su penetración por el este de Europa³. También las primeras catedrales góticas francesas construidas en este siglo, como las de Chartres y Reims, exhibieron en sus vidrieras y portadas a los grandes héroes legendarios de la lucha contra el Islam, que perpetuarían su gloria más allá de la Edad Media⁴.

San Francisco de Asís aparece representado con frecuencia en el último arte medieval ante el sultán de Egipto, el cual se rodea de correligionarios demonizados que sacan la lengua y presentan una especial fealdad y rasgos negroides. Así los retrata Giotto hacia 1320⁵ y así los encontramos en un retablo de Nicolás Francés de mediados del s. XV, donde la blasfemia musulmana se hace gráfica a través del gesto de sacar la lengua⁶. Este santo fundador de la Orden Franciscana constituyó una figura representativa de los misioneros que, desde el s. XIII, se consagraron a la conversión de *infieles* en tierras lejanas⁷. En Italia, el arte bajomedieval también incluyó mensajes derivados de la lucha contra el Islam. En el *Camposanto* de Pisa, un fresco de 1330 sitúa a Mahoma en el infierno⁸, pues la *Divina Comedia* de Dante contribuía a la permanencia del Profeta en los infiernos pintados aún durante el Renacimiento italiano⁹.

También algunas ilustraciones del *Apocalipsis* siguieron conteniendo referencias a los musulmanes, identificándose con el Anticristo y con la bestia demoníaca con posterioridad

³ Strickland (2003), p. 158.

⁴ Lejeune y Stiennon (1971), Vol. II, ils. 153-158.

⁵ En la Capilla Bardi (iglesia de Santa Croce, Florencia), Giotto presenta el pasaje en que San Francisco propone al sultán demostrarle la veracidad de su fe sometándose a una prueba de fuego, oferta que el egipcio rechaza por no querer reconocer el cristianismo en caso de que el franciscano sobreviva milagrosamente a la ordalía. El franciscano aparece arrastrado por un diablillo de una cuerda, mientras un musulmán negro con escudo saca la lengua, Devisse (1979), Parte II. Vol. II, p. 150.

⁶ Se trata del Retablo de la vida de la Virgen y de san Francisco, Museo del Prado, temple sobre tabla, h. 1445-1460, inv. P2545.

⁷ En el s. XIII se promueven las primeras misiones cristianas dirigidas a África y a Asia para convertir a los *infieles*. Las misiones de la Orden Franciscana (fundada por San Francisco de Asís y aprobada en 1220), no siguieron el modelo de amor al prójimo que distingue al pensamiento franciscano. Algunos de los comportamientos de estos misioneros recuerdan a los adoptados por los antiguos falsos mártires cordobeses, llegando a forzar su propia ejecución para entrar en "la gloriosa armada de los mártires. En Sevilla, por ejemplo, los franciscanos trataron de entrar a la fuerza un viernes en la mezquita y, una vez expulsados, acudieron a la Plaza Real para injuriar al Islam y a su profeta. Tras ser encarcelados, fueron luego expulsados a Marruecos por permanecer en la actitud ofensiva, donde consiguieron su propósito de ser ejecutado por las autoridades musulmanas, Daniel (1993), pp. 168-169, junto otros casos en décadas y siglos posteriores.

⁸ Realizado por Buonamico Buffalmacco en el muro sur del gran cementerio, donde se identifica a Mahoma mediante la inscripción "Questi ama cetro Machomet" con los brazos cortados y devorados. El Profeta aparece entre los cismáticos; Baschet (1993), pp. 294, 299-300, 319.

⁹ Como en los frescos de la Capilla Bolognini de San Petronio de Bolonia c. 1410, *Ibidem.*, pp. 363-364.

a la Edad Media, entre los siglos XV y XVII¹⁰. Del mismo modo que subsisten recursos artísticos plenomedievales en tiempos modernos, la propia literatura polémica contra el Islam elaborada en la Edad Media sería empleada por los autores occidentales en el s. XVI, cuando numerosos eruditos recurrían a los antiguos tratados de refutación para construir un discurso articulado contra el Islam¹¹. La *imagen mental* de los musulmanes seguiría, por tanto, constituida como un "canon establecido", revelándose tan poderosa que sobrevivía a la división entre católicos y protestantes¹². Así, en este tiempo también el arte se convierte en un reflejo principal de la hostilidad occidental hacia el Islam, perpetuando los recursos gráficos ideados en el románico.

Numerosas tablas de los siglos XV y XVI de estilo flamenco, conservadas en España, en Francia, en Alemania y en los Países Bajos, presentan la imagen de Cristo escarnecido por verdugos *moros* con aretes, gruesos labios y tez oscura, permitiendo adecuar la Historia sagrada a los nuevos conflictos políticos de los estados cristianos¹³. Estos verdugos suelen sacar la lengua para evidenciar sus ofensas a Jesús y su carácter demoníaco. También el rico repertorio figurativo desarrollado para representar el ámbito infernal incluyó con frecuencia a musulmanes condenados o diabólicos. El Bosco sería uno de los más prolijos en estas referencias plásticas¹⁴, situando en lo alto de su *Nave de los locos* la bandera con el cuarto creciente lunar para demonizar al nutrido grupo de personajes que comen y cantan sobre la barca, entre los que se encuentran clérigos (c. 1510-1515, Museo del Louvre, París). También el *Carro de heno* del mismo pintor incluye un grupo de musulmanes con

¹⁰ En un *Apocalipsis* de la Biblioteca Wellcome, Londres (MS 49, fol.17), fechado en 1420 y procedente de Alemania, encontramos a la bestia como un macho cabrío que marca a sus secuaces, entre los que figuran los judíos, los musulmanes, un leproso y un tullido, imágenes de la degradación moral, Strickland (2003), pp. 215, Fig. 113. Jean Napair en su obra *Ouverture des secrets de l'Apocalypse*, impresa en 1603 en la Rochelle, identifica a Roma con Babilonia y a los papas con el Anticristo, relacionando algunas de las visiones de Juan con los musulmanes; Sepúlveda (1987), Vol. IV, p. 2011.

¹¹ D'Alverny (1947-48) pp- 104-105. Por ello, la autora indica que el valor estratégico y político de esta literatura apologética es mucho mayor de lo que se puede pensar, al retomarse en los conflictos contra los turcos a finales de la Edad Media. Es el caso de autores como Nicolas de Cues 1437, quien se procura un ejemplar de refutación del Corán de Pedro el Venerable para redactar su gran obra *De mittendo gladio Spiritus in Sarracenos*. Otras obras de este tipo son citadas por esta autora. Incluso algunos textos medievales de esta índole se conservan sólo en su versión renacentista, mientras otros se popularizaron más en la Edad Moderna que en los tiempos en que fueron creados, como la *Contrarietas* sólo está conservada en un manuscrito del s. XVI, Daniel (1993), p. 309, ofrece varios ejemplos.

¹² *Ibidem.*, pp. 355-396.

¹³ Que ya aparecían previamente en relieves de iglesias góticas, como la de Auxerre o Notre Dame de Paris, Devisse (1979), Parte II. Vol. I, pp. 72-79.

¹⁴ En la tabla del *Infierno* del *Jardín de las Delicias* (1500-1505) encontramos una pequeña figura con turbante que sopla en una flauta gigante con una bandera en su cabeza decorada con el cuarto creciente lunar, y otro grupo de condenados portan turbante decorado con el mismo símbolo. *El Jardín de las Delicias*, Museo del Prado, Madrid, inv. P02823.

turbante en su característica postura de oración, en alusión a la idolatría¹⁵. El arte de este tiempo contiene otras alusiones al Islam como idolátrico y, en la *Adoración del Becerro de Oro* de Filippino Lippi, el ternero aparece señalado por el cuarto creciente lunar (c. 1500, National Gallery de Londres). La penetración turca en Europa oriental a principios del s. XVI explica, sin duda, la existencia de estas representaciones.

En el ámbito hispano proliferan especialmente las alusiones gráficas a los musulmanes, que los presentan como los enemigos vencidos en un pasado glorioso constantemente rememorado. La heráldica que blasona los linajes aristocráticos y las poblaciones peninsulares incluye la característica "cabeza de moro"¹⁶. La importancia que la "limpieza de sangre" adquirió a lo largo de la Edad Moderna hispana para el acceso a ciertos grupos de prestigio como órdenes y cofradías, propició probablemente la irradiación de este emblema como una insignia honorable, que convertía a los ancestros del portador en heroicos decapitadores de *moros*¹⁷. También estas cabezas cortadas de *moro* pudieron encontrar su origen en la escultura románica, donde proliferan las cabezas de negros y de personajes barbados con gruesos labios en posible referencia a los sangrientos trofeos guerreros de la lucha contra el Islam¹⁸.

Pero, entre todas las temáticas artísticas españolas de la Edad Moderna que conservan reminiscencias plenomedievales en la transposición gráfica de la ideología contra el Islam¹⁹, destaca la imagen de Santiago *Matamoros*, una de las de mayor tradición en el arte hispánico. La reiterada representación de este apóstol como vencedor frente a los musulmanes aplastados por su caballo, permitió conservar el recuerdo de la *Reconquista* y los valores que la alentaron. Su imagen prolifera especialmente entre los siglos XIV y

¹⁵ Tabla que reúne a los pueblos abandonados a los placeres y a las riquezas de la profecía de Isaías, conservada en el Museo del Prado, Madrid, inv. P2052.

¹⁶ Este sangriento trofeo guerrero transformado en emblema se encuentra repetidamente en la Península, pero aparece también en escudos italianos y alemanes, permaneciendo muchos de ellos hasta nuestros días. Sirvan de ejemplo el escudo de Évora en Portugal, el de Aragón, el de Cerdeña en Italia y el de la orden benedictina germana de Frisinga; Devisse (1979), Parte II. Vol. II, pp. 16, 49. El escudo aragonés encuentra su origen en los sellos aragoneses y catalanes empleados desde finales del s. XIII hasta finales del XV, por Jaime II, Alfonso II, Alfonso III, Pedro III y Juan II; Sagarra (1916), n° 37, 39, 47, etc. La *cabeza de moro* es un símbolo heráldico recurrente que permanece desde la Edad Media a nuestros días, Bascapè y Piazzi (1983), pp. 280, 687, 1045; Cadenas y Vicent (1983), p. 254, n° 829 y n° 830; Valero de Bernabé y Márquez, pp. 288, 295, n° 701.

¹⁷ Esos estatutos se orientaron a frenar el acceso de los conversos a las instituciones de honor y no fueron suprimidos hasta 1756. La noción de limpieza de sangre en los informes sobre individuos que deseaban acceder a grupos de prestigio como órdenes o cofradías, está presente en la Península desde los siglos XIII y XIV siendo especialmente característicos del XV y el XVI, Jarque Martínez (1983), p. 14, Hernández Franco (1996), pp. 80-86.

¹⁸ Como he apuntado en otros trabajos, razón por la cual esta temática no se incluye en este estudio, Monteiro Arias (2007 b), pp. 165-181; Monteiro Arias (2009), pp. 129-142.

¹⁹ Sobre diversos ejemplos de arte español del s. XVI donde permanece la imagen negativa del musulmán, frecuentemente patrocinados por personajes implicados en la lucha contra los musulmanes; Mateo Gómez, López-Yarto y Aguiló (1994), pp. 245 y ss.

XVIII, apareciendo en la mayoría de las iglesias y catedrales erigidas durante este periodo²⁰.

La pervivencia de recursos figurativos y representaciones como la de Santiago *Matamoros* a lo largo de los siglos se explica por el fuerte arraigo de estas narraciones, símbolos e imágenes, durante los tiempos plenomedievales. Los nuevos conflictos occidentales frente al Islam llevaron a seguir empleando las representaciones creadas en épocas anteriores. En cierto sentido, la continuidad de las imágenes artísticas y mentales sobre los musulmanes y los cristianos que lucharon contra ellos, atestigua su profunda impronta en la cultura en que fueron creadas, en función de la cual asistimos a su permanencia indeleble en el imaginario colectivo.

Esta breve enumeración de las representaciones artísticas de los musulmanes durante los tiempos bajomedievales y modernos demuestra el uso de algunos recursos gráficos creados de modo embrionario por el arte románico. Los musulmanes animalizados, demonizados en el infierno, que sacan la lengua o que ejemplifican la idolatría, siguieron apareciendo en el arte cristiano occidental en virtud de los nuevos conflictos bélicos existentes contra el Islam. La imagen del musulmán no es tan reconocible y evidente en el arte románico como lo es en el de tiempos posteriores, por su simbolismo y por el carácter más naturalista que adquiere la figuración a partir del gótico. Pero la representación cristiana del Islam se forjó en tiempos románicos, tanto en el plano de las mentalidades como en el artístico, coincidiendo con el momento en el que la cristiandad occidental se organizaba ideológica y militarmente contra el Islam.

²⁰ Isabel la Católica impulsó particularmente la Orden de Santiago, la advocación de este santo en numerosos conventos y monasterios, y la representación artística del apóstol guerrero como encarnación de su propia empresa frente a los musulmanes. También se considera que el auge iconográfico del *Matamoros* fue particularmente fomentado por Francisco Jiménez de Cisneros, confesor de la reina Isabel, arzobispo de Toledo (1495) y posterior regente implicado en la conquista del Norte de África; Cabrilla Ciézar (1999), pp. 107-111.